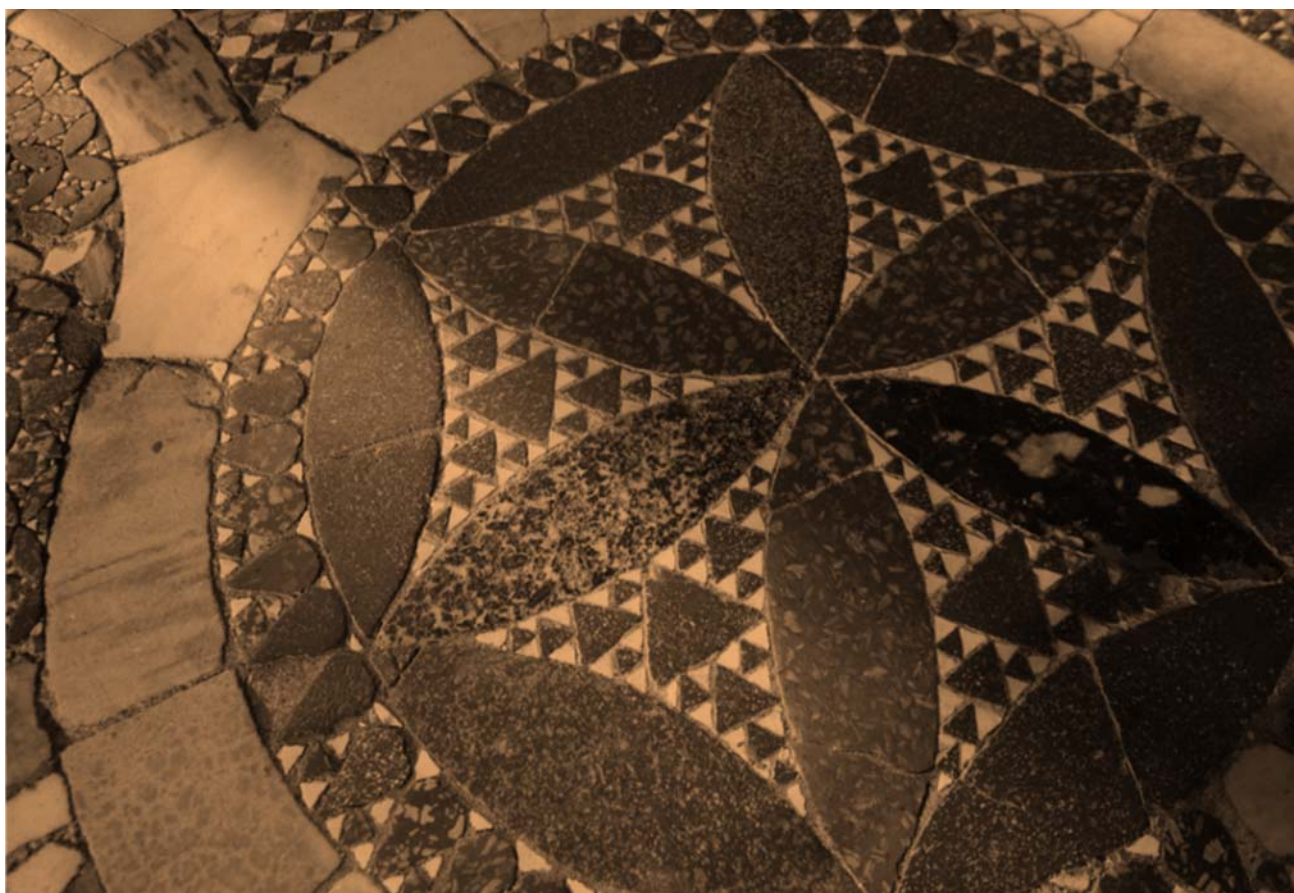
Nicola Severino

IL PAVIMENTO COSMATESCO DELLA CATTEDRALE DI ANAGNI

La storia, l’analisi, le nuove ipotesi.

Con un capitolo sui reperti cosmateschi della chiesa e del Museo Lapidario.

Seconda Edizione, Roccasecca 2012

Prefazione

In queste immagini, alcuni dettagli della decorazione del portale e della facciata della chiesa.

L'arte cosiddetta *cosmatesca* costituisce, ancora oggi, un campo di ricerca molto particolare e poco conosciuto della storia dell'arte medievale. Essa è il frutto della *romano opera et maestria* della quale tanto si vantano quei marmorari che a Roma danno vita ad un susseguirsi di scuole di artisti, spinti dal generale fermento culturale della *rennovatio* romana, ad iniziare forse dall'anno Mille con il meno noto *Christianus magister* e per tutto il periodo compreso tra il XII e il XIII secolo. Un rinnovamento che preceduto, e forse favorito per averne spianato la strada, dal grande evento della consacrazione della basilica del monastero benedettino di Montecassino nel 1071, per la cui decorazione l'abate Desiderio chiama al suo cospetto intere schiere di maestri bizantini, apre le porte ad una nuova era dell'architettura religiosa romana. Sulle vestigia del glorioso passato della Roma paleocristiana, i pontefici, a cominciare dall'VIII secolo, si fanno carico di riedificare *a fundamentis* gli antichi edifici di culto ormai abbandonati, distrutti dalle guerre e saccheggiati, mantenendo inalterato, però, quel senso di continuità con l'antico. La nuova architettura prevede l'integrazione delle risorse fondamentali degli edifici paleocristiani: la ripresa del colonnato della navata come erano le basiliche costantiniane; la disposizione dell'altare che si uniforma alla tradizione della chiesa di San Pietro quando era comandata da Gregorio Magno nel VII secolo; l'uso dei capitelli, derivati dalle *spoliae*, o ricostruiti identici. In tutto ciò, viene ripresa anche la tradizione dei pavimenti in marmi preziosi, come il porfido, il serpentino, il giallo antico, i quali, lavorati nella tecnica dell'*opus sectile* in età romana, diventa nelle mani dei marmorari romani quella preziosa e magnifica *opus tessellatum* che conosciamo.

Entrando più in dettaglio, citando Claussen (vedi bibliografia), l'architettura religiosa romana del Medioevo mostra un'unità funzionale ed estetica tra architettura, arredamento liturgico e corredo pittorico dove i diversi generi artistici che la compongono sono necessariamente coordinati tra loro. Ai giorni nostri, purtroppo, non è più possibile osservare questa funzionalità architettonica perché nessun complesso liturgico del Medioevo romano è sopravvissuto nella sua interezza. Possiamo coglierne il senso, in modo approssimativo, in quelli che meglio sembrano essersi conservati, o a dirla tutta, ripristinati dai restauri che soprattutto tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, hanno strappato il velo barocco che copriva le originali forme medievali. Tra gli esempi di chiese dove è ancora possibile avere un'idea di questa riforma architettonica, gli studiosi annoverano le basiliche di Santa Maria in Cosmedin, di San Clemente, o di Santa Maria in Trastevere.

E' in questo spirito di rinnovamento generale che due artisti, forse formatisi alla scuola bizantina per mosaicisti voluta dall'abate Desiderio di Montecassino e i cui nomi, *magister Paulus* e *Tabaldo* marmoraro, conosciamo solo attraverso rare testimonianze epigrafiche, danno inizio a quella che diverrà l'era dei marmorari romani. Questi, come ricorda Claussen, lavorano incessantemente ricevendo un'immensa quantità di committenze, che presuppone notevoli risorse finanziarie del clero romano offrendo un sostentamento sicuro a intere generazioni di artisti locali. Quando, per varie vicende, Anagni diventa la residenza di quattro papi, tali committenze si spostano da Roma anche al *Patrimonium Sancti Petri*. E' in questo periodo che vengono realizzati i monumenti cosmateschi qui analizzati.

Ora però devo dire due parole per questa edizione. Le mie indagini non hanno seguito un programma prestabilito o un itinerario ragionato, come per esempio il proposto *catalogue raisonné* di Glass, pubblicato in un libro che ho potuto acquistare solo dopo due anni dall'inizio delle mie ricerche. Ma con il senno di poi, posso dire che a nulla sarebbe servito andare alla scoperta dell'arte cosmatesca proponendosi

un itinerario razionale che in effetti non c'è, o che forse non ha molto senso. Al contrario, risiedendo a Roccasecca, nella bassa Ciociaria, ho avuto la fortunata coincidenza di iniziare i miei studi in modo del tutto casuale, passando prima per Montecassino, poi per Ferentino e Anagni, scoprendo solo in seguito che questi siti fuori dell'urbe sono tra i più completi ed importanti dell'arte cosmatesca. Subito dopo, l'indagine è proseguita alla ricerca delle opere dislocate nel territorio dell'alta Campania e del basso Lazio che in totale assommano ad un buon numero di monumenti, utili per poter fare dei confronti cronologici, stilistici e di proprietà dei materiali. Tuttavia, l'opera era ancora incompleta, perché mancava all'appello l'analisi di tutti i principali pavimenti cosmateschi di Roma, lavoro che ho terminato da poco. Devo precisare, però, che la prima stesura del mio studio sui monumenti musivi della cattedrale di Anagni e di quelli che si trovano anche in altre chiese della stessa città, l'ho redatta ancor prima di intraprendere lo studio dei pavimenti romani. Questa nuova edizione, quindi, conserva in buona parte il testo originale della precedente versione, ma nello stesso tempo è stata corretta da alcuni banali errori di trascrizione e notevolmente ampliata, invece, per quanto riguarda gli aspetti essenziali, come la storia e la cronologia dei pavimenti, le valutazioni dello stato di conservazione, le caratteristiche dei materiali lapidei, l'evidenza stilistica e via dicendo, forte stavolta dell'esperienza romana nell'analisi dei pavimenti cosmateschi realizzati tra il XII e il XIII secolo.

Lo studio dettagliato dei pavimenti di Roma, i quali si presentano per la maggior parte incompleti, ricostruiti tra il XVI e il XVIII secolo, ed in particolare per l'occasione del giubileo del 1750, mi ha permesso di sfatare diversi luoghi comuni della letteratura, prendere coscienza della realtà dei fatti e della vera storia dei litostrati romani e, infine, di guardare con occhi diversi i monumenti anagnini. Tutto ciò ha portato non solo ad una revisione generale e alla correzione di alcuni punti incerti della precedente edizione, ma soprattutto ad integrare l'opera attraverso una analisi più dettagliata delle fonti storiche principali, come il libro di Doroty Glass, *Studies on cosmatesque pavemenets*, del 1980, e quello di Luca Creti, *In marmoris arte periti*, del 2009. Ma la cosa più importante, o meglio innovativa, credo sia stato il coraggio di guardare oltre la semplice pietra, affinché nella consapevolezza delle tante e difficili vicende legate alla storia dei monumenti cosmateschi in generale, fosse possibile pensare anche a soluzioni diverse, sebbene estreme e all'apparenza inverosimili. A volte la storia delle opere cosmatesche non sempre è come sembra. Per esempio, chi avrebbe mai potuto immaginare, senza una precisa dimostrazione documentale storica, che alcuni dei monumenti che oggi si trovano nella chiesa di San Cesareo de Appio a Roma, in realtà furono traslocati dalla basilica di San Giovanni in Laterano? E chi avrebbe mai potuto pensare che lo stesso antico pavimento cosmatesco di San Giovanni in Laterano, o una discreta parte di esso, fosse stato traslocato nel 1427 circa per volere di papa Martino V dal Laterano a Genazzano per abbellire la chiesa di San Nicola? Non avendo questa preziosa informazione, Glass pensò erroneamente che il pavimento della chiesa fosse l'opera di artisti marmorari provinciali! Per questo, avrei a cuore che quando il lettore leggerà le ipotesi finali del pavimento della cripta, tenga presente quanto scritto in questa premessa.

Nicola Severino, maggio 2012

Introduzione

Quando nell'autunno del 2010 visitai a più riprese la cattedrale di Santa Maria ad Anagni, non ero ancora cosciente del fatto che mi trovavo al cospetto di un monumento eretto in una città dove l'arte dei Cosmati non era, come potrebbe sembrare in un primo momento, passata solo per caso. Paloma Payares Ayuela, in una sua recente opera sugli ornamenti policromi cosmateschi, ha giustamente definito la città di Roma quale *sito cosmatesco per eccellenza*, data l'enorme concentrazione di opere musive realizzate dai *marmorari magistri romani* ad iniziare dai primi decenni dell'XI secolo; in quel tempo erano attive almeno le botteghe marmorarie di *magister Paulus* e di Tebaldo marmoraro, che continuarono, insieme alle altre, fino ad almeno il 1250, epoca in cui può dirsi conclusa l'attività dei principali artefici della famiglia di Lorenzo, cioè i Cosmati.

Credo di non sbagliare se anche io, sull'esempio di Payares, mi azzardo a definire Anagni *città cosmatesca per eccellenza* nell'ambito del territorio *Patrimonium Sancti Petri*, a sud di Roma. Infatti, in nessun'altra città che non sia la stessa capitale, si possono trovare concentrate un numero cospicuo di opere realizzate da una famiglia in particolare dei marmorari, quella di Lorenzo, coadiuvata nei territori circostanti ad Anagni, anche da quella dei Vassalletto.

Una fantastica immagine della cattedrale di Santa Maria e del suo imponente campanile, ripresa da Freddy Adams.

Il motivo di una tale ricchezza artistica è facilmente rintracciabile nel fatto che Anagni, divenuto libero comune sotto la Signoria dei Caetani, nel XIII secolo conobbe un periodo di particolare splendore politico e artistico. Infatti, divenendo residenza pontificia per aver dato alla Chiesa ben quattro papi, tanto da ricevere l'appellativo di "Città dei Papi", si crearono le condizioni ideali per un florido sviluppo delle attività architettoniche, artistiche e culturali. I quattro papi anagnini furono Innocenzo III (1198-1216), Gregorio IX (1227-1241) Alessandro IV (1254-1261) e Bonifacio VIII (1294-1303). Di questi, Innocenzo III è da considerarsi il papa più importante per le committenze delle opere cosmatesche romane e del territorio laziale. Egli era nato Lotario dei Conti di Segni e secondo alcuni studi nacque a Gavignano, perciò non deve destare stupore se proprio a Segni e a Gavignano troviamo le prime tracce di quella che fu probabilmente la più importante e proficua collaborazione tra il papa e la bottega marmoraria di Lorenzo di Tebaldo di cui si ha una prima testimonianza

epigrafica datata 1185 su di un architrave[1] di 210 cm di lunghezza e ridotto in due frammenti, proveniente dalla cattedrale di Segni e oggi conservato nel Museo Comunale Archeologico di Segni. Il reperto ci informa senza incertezze sulla collaborazione di un maturo Lorenzo di Tebaldo con il giovanissimo figlio Iacopo. Tuttavia, la data del 1185 è anteriore al pontificato di Innocenzo III che inizia dal 1198, di conseguenza la collaborazione tra il papa e Lorenzo nel territorio di Segni è da considerarsi l'affermazione definitiva di una tradizione iniziata ancor prima. Non sappiamo con certezza chi fu il committente delle opere di decorazione della cattedrale di Segni, ma possiamo immaginare che la scelta fu determinata per via diretta o indiretta dal precedente Lucio III che fu papa dal 1181 al 25 novembre del 1185 e visse a Roma dal 1181 al 1182, ma a causa di dissensi che regnavano in città fu costretto a passare il resto del suo pontificato in esilio a Velletri, Anagni e Verona. E' forse da questa prima campagna di lavori che inizia la proficua attività della bottega di Lorenzo nel territorio a sud di Roma che vedrà la massima gloria sotto il pontificato di Innocenzo III, tra il 1198 e il 1216[2].

Il fabbricato agricolo che ingloba la chiesa dell'abbazia di Rossilli. A destra si vede il dettaglio del semirosone cosmatesco realizzato certamente da Iacopo nei primi anni del XII secolo.

Un'altra importantissima testimonianza delle committenze di Innocenzo III ai Cosmati romani nel territorio, è data dal portale cosmatesco della chiesa dell'abbazia di Rossilli[3] che si trova nell'omonima contrada a Gavignano, giusto a due passi da Segni e poco distante da Anagni. Dello stesso parere è Luca Calenne che in un suo articolo specifico[4] così scrive: "Alcune considerazioni stilistiche mi inducono ad assegnare il portale al primo decennio del regno di Innocenzo III. Da principio ciò che più colpisce è la decorazione della lunetta: un semirosone scolpito in basso rilievo e campito di mosaico, che ricorda molto da vicino la lunetta del portale centrale del duomo di Civita Castellana, opera di

---

[1] Si veda in proposito Federica Colaiacomo, *Frammenti decorativi architettonici altomedievali e "cosmateschi" della città di Segni*, in *Latium*, rivista di studi storici, 24-2007, pagg. 3-27.

[2] Luca Creti, *In Marmoris Arte Periti, La Bottega Cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Quasar ed. Roma, 2009, pag. 16, scrive a tal proposito: "E' senz'altro questo il periodo di maggior prestigio per la bottega, che riesce a monopolizzare le committenze più ricche a Roma e nei principali centri urbani del *Patrimonium Sancti Petri*; Iacopo ricopre inoltre un'importante carica all'interno della corte pontificia, poiché il suo nome è documentato tra quelli degli esponenti dell'esclusiva *schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*".

[3] Si veda Nicola Severino, *Le Luminarie della Fede, Itinerari d'arte cosmatesca nel basso Lazio*, serie Arte Cosmatesca Vol. 5, pagg. 240-250, ed. ilmiolibro.it, gruppo editoriale l'Espresso, stampa Cromografica, Roma, 2011.

[4] Luca Calenne, *L'abbazia di S. Maria di Rossilli Iuxta Gambininum*, in *Innocenzo III Urbs et Orbis*, Atti del Congresso Internazionale, Roma, 9-15 sett. 1998, in Miscellanea della Società Romana di Storia Patria XLIV, a cura di Andrea Sommerlechner, Vol. II, Roma, Presso la Società alla Biblioteca Vellicelliana, 2003, pag. 1323.

Lorenzo e suo figlio Iacopo". Il portale della chiesa di Rossilli appare, a mio avviso, come un immediato antecedente di quello di Civita Castellana, terminato entro il 1210. Calenne, nell'opera citata, presuppone che sia stata possibile una visita di Innocenzo III all'abbazia di Rossilli nel 1201, quando dimorò a Segni per un breve periodo. E' probabile, quindi, che egli ordinasse dei restauri e delle decorazioni della chiesa in occasione della sua visita e quindi il portale potrebbe essere stato eseguito tra il 1198 e il 1201.

Ad Anagni, invece, l'unica testimonianza del tipo cosmatesca precedente all'opera di Cosma, è data da un recente ritrovamento di lacerto musivo in *opus sectile* in una zona del distrutto pavimento della chiesa romanica di San Pietro nel complesso del monastero benedettino di Villa Magna, sorto sulle rovine di un'antica villa romana.

La porzione di pavimento di tipo cosmatesco trovato in un'ala della chiesa di San Pietro nel monastero benedettino di Villa Magna. La tipologia stilistica è quella dei pavimenti precosmateschi dell'epoca di magister Paulus, come correttamente indicato dagli archeologi.

Dettaglio della parte centrale del pavimento in cui si vede un modulo ad quadratum in cui l'opera tessellata non sembra essere quella originale.

Come si può vedere dalle immagini precedenti, il pavimento di tipo cosmatesco, di cui fu fatto un primo rapporto al momento della scoperta durante la campagna di scavi a Villa Magna dagli archeologi Elizabeth Fentress, Sandra Gatti, Caroline Goodson, Sophie Hay, Ann Kuttner e Marco Maiuro, mostra caratteristiche tipologiche e stilistiche riferibili ai primi pavimenti precosmateschi. Così egli scrivono in un uno dei primi rapporti del 2006: "Abbiamo ancora pulito un piccolo scavo clandestino fatto nel presbiterio della chiesa, C II, il quale ha rivelato un elegante pavimento cosmatesco della fine del XII secolo, con evidenti tracce di restauro. I patterns e i materiali del pavimento hanno una forte affinità con i pavimenti di Roma (San Clemente) e dovunque nel Lazio (duomo di Ferentino), entrambi i quali sono stati datati alla prima decade del dodicesimo secolo"[5]. All'inizio, prima di vedere le immagini sopra, avevo pensato che potesse trattarsi, invece, di un pavimento cosmatesco eseguito da uno dei membri della famiglia di Lorenzo, sicuramente lo stesso Iacopo, perché nell'opera di De Magistris sulla storia di Anagni, avevo letto che papa Onorio III, succeduto a Innocenzo III, aveva riconsacrato la chiesa di Rossilli nel 1217, come attesta forse anche una iscrizione rinvenuta dagli archeologi che reca la stessa data. Ma osservando attentamente l'immagine del pavimento, mi sono ricreduto in quanto dall'evidenza stilistica non sembra potersi riferire alle opere di Iacopo. E' vero anche che non abbiamo la certezza che quel pavimento sia corrispondente in ogni dettaglio a come doveva essere in origine, anzi, al contrario, ciò che si vede in foto è senz'altro il risultato di un

[5] *Escavations at Villa Magna 2006*, rapporto pubblicato in pdf sul sito web www.fastionline.org.

deturpamento totale del litostrato originale, forse più volte distrutto dalle numerose vicende che portarono in rovina il monastero nel corso di molti secoli[6]. Tuttavia, l'aspetto generale riconduce ad opere che i monaci Benedettini realizzavano seguendo l'architettura dettata dal modello dell'abbazia di Montecassino e del suo pavimento musivo voluto dall'abate Desiderio nel 1071, così che questo di Villa Magna, date le affinità riscontrate, potrebbe esserne un diretto discendente realizzato forse qualche decennio più tardi o, al più, nei primi decenni del XII secolo, come appunto indicato correttamente dagli archeologi.

L'opera dei Cosmati della bottega di Lorenzo in Anagni, però, è testimoniata solo a partire dagli interventi di Cosma che tra il 1224 e il 1227 realizzò il pavimento musivo della basilica superiore della cattedrale di Santa Maria. E ciò lo si deduce con sufficiente certezza dalle testimonianze epigrafiche le quali, però, sono state nel tempo molto discusse ed interpretate in diversi modi. Il 24 aprile del 2012 ho appositamente effettuato un ulteriore sopralluogo nella cattedrale per analizzare di nuovo il pavimento della cripta di San Magno, questa volta con l'ausilio di torcia elettrica e lente di ingrandimento per osservare meglio i dettagli degli intarsi marmorei tra le tessere, e le iscrizioni che parlano dei lavori di Cosma, il che mi era sfuggito nelle precedenti visite. Ciò che è emerso sono alcune interessanti considerazioni sulle lastre epigrafiche e soprattutto una nuova ipotesi la quale, per quanto bizzarra possa apparire, credo sia degna di essere presa in considerazione almeno fino a prova contraria della veridicità degli elementi che possono avvalorarla. Ma di questo tratterò nell'ultima parte di questo volume, come aggiornamento alle ricerche effettuate dal 2010 ad oggi.

Ringraziamenti

Mi corre l'obbligo, ma in realtà lo faccio di cuore, di ringraziare don Marcello Coretti della cattedrale di Santa Maria che dal 2010 mi ha sostenuto nelle ricerche, offrendomi sempre piena disponibilità di vedere, studiare ed analizzare le opere qui descritte, nonché di avermi pazientemente ascoltato nelle mie a volte noiose spiegazione delle nuove idee ed ipotesi, ma lo ringrazio soprattutto per avermi fatto conoscere padre Angelo del Seminario Vescovile con il quale ho avuto una dottissima conversazione cosmatesca e preziose informazioni. Un sentito ringraziamento al responsabile delle attività per i beni culturali del nuovo Capitolo della Cattedrale, dott. Massimiliano Floridi; alla sig.ra Pierina Coppetelli dell'Istituto di Storia ed Arte del Lazio Meridionale, per il proficuo scambio di materiale e per avermi concesso copia del lavoro di Luca Calenne; alla dott.ssa Federica Romiti del Museo Bonifacio VIII, per avermi accompagnato ed assistito nelle mie numerose visite e per l'interesse che ha sempre dimostrato per queste ricerche.

Nicola Severino

---

[6] Dall'articolo di Luca Calenne citato prima in nota, risulta che "L'abbazia di Rossilli sembra aver goduto nel Duecento di un lungo periodo di prosperità, dimostrando anche una certa autonomia rispetto al vescono di Segni, per poi decadere rapidamente nell'ultimo ventennio del secolo". Ancora Calenne ci informa che "nel 1290 papa Niccolò IV avallò la richiesta di Adinolfo Conti di restaurare il monastero invece di costruirne uno *ex novo*; nel 1521 il complesso religioso fu messo duramente a sacco da Giulio Colonna e nel 1557 fu per la prima volta abbandonato. Nel 1611 furono eseguiti lavori di rilievo dall'abate commendatario Antonio Tani che inglobò la chiesa nell'attuale edificio. A questi seguirono i restauri commissionati dal cardinale Marcello Crescenzi e realizzati nel 1728 dall'architetto romano Carlo De Dominicis. Infine, vennero fatti degli ampliamenti dai Frati dell'Ordine della Penitenza di Gesù Nazareno che vi abitarono dal 1768 al 1776".

Chi erano i Cosmati?

Un dettaglio della decorazione del portale della basilica di San Saba, realizzato sotto Innocenzo III per "manus magistri Iacobi".

Questo libro parla di un argomento specifico: le opere cosmatesche e in special modo del pavimento cosmatesco della cattedrale di Anagni, che a sua volta è un argomento altrettanto specifico e ben delimitato da due periodi storici nel quadro generale della storia dell'arte e dell'architettura.

Chi si imbatte per la prima volta in termini come "Cosmati, Cosmatesco, ecc.", ne resta facilmente affascinato, ma nello stesso tempo ignaro della storia che essi nascondono. E' per quanti non hanno ancora approfondito tale argomento che scrivo questa breve introduzione perché il lettore possa disporre di un quadro storico generale e delle informazioni basilari per comprendere appieno il resto del volume.

Chi erano dunque i Cosmati? Con precisione, oggi, possiamo dire che essi erano i membri di una stessa famiglia di marmorari romani che aveva il suo capostipite in Tebaldo marmoraro, nel 1100 circa, e nei discendenti che seguirono.

Il figlio, conosciuto come Lorenzo di Tebaldo, era attivo almeno dal 1160 visto che nel 1185 lavorava nella cattedrale di Segni già con suo primogenito Iacopo; il figlio di quest'ultimo, Cosma, è l'artefice che ha lasciato numerose firme negli attestati di paternità delle proprie opere, ma gli studiosi lo confusero con un altro marmoraro che si firmava Cosma. Intanto, siccome questo nome ricorreva spesso nelle iscrizioni, nel 1860 l'architetto Camillo Boito coniò forse per la prima volta nella storia il termine di "architettura cosmatesca", con il quale scrisse un articolo che sarebbe diventato poi un caposaldo della materia.

Il termine "cosmati", però, insieme all'aggettivo "cosmatesco", nelle sue varie forme maschile, femminile, singolare e plurale, è stato nel tempo erroneamente generalizzato per indicare le opere di tutte le famiglie di marmorari romani, non solo di Roma, ma anche del Lazio, del centro Italia e dell'Italia meridionale. Ancora oggi, si leggono articoli non specialistici, in cui vengono indicati "pavimenti cosmateschi" che tali in effetti non sono perché i marmorari romani non c'entrano nulla! E' il caso delle opere esistenti in Sicilia, Calabria, Puglia, Toscana e molte di quelle esistenti in Campania, sebbene nel Duomo di Salerno io abbia ipotizzato che potrebbe anche esserci stata qualche collaborazione di maestranze romane.

Solo da pochi anni, nei libri e articoli specialistici, si sottolinea la fondamentale differenza tra le botteghe di marmorari romani e quelle delle scuole siculo-campane, di più diretta derivazione bizantina. La storia dei Cosmati e più in generale degli artisti marmorari che lavorarono in Roma e nel territorio del *Patrimonium Sancti Petri*, è conosciuta, si può dire, in modo diretto solo grazie alle firme che ci sono pervenute dalle numerose iscrizioni epigrafiche, senza le quali, tante splendide opere musive sarebbero rimaste senza paternità; in modo indiretto, invece, da rarissime citazioni documentali storiche, come per esempio il fortunato ritrovamento di un manoscritto che per la prima volta ci ha svelato il nome del maestro Iacopo che realizzò il pavimento della cattedrale di Ferentino, fino a pochi anni fa, attribuito erroneamente a *magister Paulus*, ovvero colui che forse fu il primo dei marmorari romani nel XII secolo. Senza le iscrizioni epigrafiche, non avremmo mai conosciuto i nomi degli artisti che realizzarono tali magnifiche opere e la loro storia cronologica, sebbene nessuno oggi possa avere una idea dei loro volti, delle loro sembianze, della loro corporatura e del carattere di ognuno di quei maestri.

Ma quale fu il motivo che spinse queste generazioni di artisti a manifestare la propria arte nelle opere che conosciamo? La risposta è tutta da ricercare in quello spirito di rinnovamento che la chiesa cristiana iniziò subito dopo, quasi come di riflesso, l'intraprendente progetto culturale dell'abate Desiderio di Montecassino, il quale per la consacrazione della nuova basilica del monastero, fece arrivare da

Uno scorcio del chiostro cosmatesco della basilica di San Giovanni in Laterano. Colonnine binate si alternano a colonnine tortili decorate a mosaico di paste vitree

Bisanzio i migliori maestri dell'arte *musivaria et quadrataria*, per magnificarla di opere che avrebbero vissuto eternamente nella storia. Allo stesso tempo, la scuola di addestramento che egli volle istituire per i suoi monaci e per chiunque volesse apprendere i segreti dell'arte musiva e pittorica, si protrasse forse per alcuni decenni, mentre tutte le abbazie benedettine e le relative chiese, furono costruite sul modello di quella cassinese. E' lecito domandarsi, quindi, se anche i primi marmorari romani, come *magister Paulus*, o Tebaldo Marmoraro, frequentarono la scuola bizantina per poi ritornare nell'urbe carichi di quel bagaglio artistico che diede origine alle ben note scuole di artisti che conosciamo e che svilupparono, negli anni, un proprio gusto decorativo, derivato principalmente dalle forti componenti classiche dell'architettura romana e distinguendosi nettamente dalle influenze siculo-islamiche del meridione d'Italia. La *rennovatio* cristiana, iniziò all'indomani della preannunciata e scampata catastrofe della fine del mondo che doveva arrivare sul finire del primo millennio. "Dovunque – in Italia e fuori d'Italia – si sentì il bisogno di ringraziare il Signore per il miracolo compiuto e la gioia di sentirsi ancora in vita", scrisse Diego Angeli in un bellissimo libro intitolato *Roma*, pubblicato nei primi decenni del '900. Una gioia di vivere che presto si "espanse in una nuova fioritura di monumenti, di statue, di pitture" quale consacrazione della vittoria del papato nella lotta secolare contro l'Impero. "Nelle guerre contro l'Impero, dovute essenzialmente a pontefici di Roma – scriveva ancora Diego Angeli – l'Italia ritrovò la sua essenza e riconquistò la sua anima latina". Questa *latinitas viva*, è la stessa che si ritrova nei monumenti cosmateschi degli artefici marmorari romani del XII e XIII secolo, quale manifestazione di quell'arte musiva che derivava dalla tradizione bizantina, ma che ritrovava attraverso la riscoperta della propria anima latina romana quella classicità che nelle opere marmoree ne forgerà le fattezze, gli stili, la sobrietà, la semplicità, e la magnificenza. Nella gara in cui i pontefici sembrarono susseguirsi per la ricostruzione, i restauri e le decorazioni delle basiliche paleocristiane e delle nuove chiese, ad iniziare almeno dal papato di Pasquale II (1099-1118), Roma conobbe un rinnovamento estetico senza pari di cui i Cosmati furono i veri artefici della luce e, come spiega ancora l'Angeli, "essi amarono i bei raggi del sole, e aprirono chiostri adorni di fontane e di rose e le nude pareti di mattoni coprirono di marmi preziosi, e stesero sui pavimenti meschini, magnifici tappeti di porfido, di serpentino, di verde antico, di brecciato...Questi maestri trovarono nella luce del sole e nel sole la materia della loro arte... E tutto ciò era la manifestazione della bellezza divina che doveva trovare posto nelle chiese del Signore: e poiché il cielo di Roma era bellissimo, entrò largamente nelle chiese e nei chiostri e perché i fiori erano meravigliosi, tappezzarono i giardini intorno alle antiche basiliche rinnovate e perché l'acqua era chiara e fresca e scintillante, cantò la sua eterna canzone dentro i bacini di marmo e perché il sole era divino, fu chiamato a partecipare di tutta quella gloria scintillando sugli ori dei mosaici, vivificando i petali delle piante, esprimendo la resina dai cipressi, luccicando nelle fontane, illuminando il fumo argentino degli incensi, rendendo corusco ogni santuario, come un gioiello meraviglioso. L'arte dei Cosmati fu la più profonda espressione dell'anima latina: in essa si ritrovano le forme larghe e severe dell'architettura romana maritate a quel bisogno di colore e di calore che fu proprio degli italiani. Ogni chiesa è un inno d'amore: ma è un inno scritto in belli elegi sereni in cui si riflette e vibra e mormora ancora l'eco possente della grande poesia antica".

Come non emozionarsi leggendo questa straordinaria raffigurazione poetica dell'arte cosmatesca scritta di animo e di cuore da Diego Angeli nel 1912, cioè esattamente cento anni fa? La forza emotiva delle parole di Angeli si ritrova identica, a distanza di un secolo, nell'anima di ogni appassionato cultore e studioso dell'arte dei Cosmati e conferma come tale bellezza sia immortale nel tempo.

Ritornando ai nostri *magistri doctissimi romani*, per citare una loro autentica frase con la quale amavano definirsi negli attestati di paternità, non è possibile in queste pagine descrivere le loro numerose opere, ma per il nostro intento basterà capire la loro origine, il motivo della loro arte. Di seguito viene rappresentata schematicamente la cronologia delle varie famiglie dei marmorari romani.

Magister Paulus
1100
Giovanni
Pietro
(1146-1148)
Angelo
(1153)
Sasso
Nicola d'Angelo
(1148-1153-1170-1180)
Iacopo
(1170)
FAMIGLIA DEI COSMATI:
Tebaldo marmoraro
(1100)
Lorenzo di Tebaldo
(1162-1190)
Iacopo di Tebaldo
(1204-1207-1210)
Cosma I
(1210-1224-1231)
Luca
(1234-1255)
Iacopo
1231
Pietro
Mellini
(1200)
Cosma II
(1264-
1265-1279
Iacopo III
(1293)
Giovanni
(1293-1299)
Deodato
(1290-1332)
Pietro
(1292-1297)
Carlo
(?)
Vassalletto
(1130-1154)
Pietro Vassalletto
(1180-1225)
Vassalletto figlio di Pietro
(1215-1262)
Ranuccio o Rainerius
di Giovanni Marmoraro
Pietro
(1143)
Nicola
(1150)
Giovanni
(1166)
Guittone
(1166)
Giovanni
(1209)

Dall'analisi delle opere cosmatesche presenti nelle principali basiliche e chiese di Roma, si può dire che ognuna delle famiglie di marmorari viste sopra operarono in una zona ben precisa dell'urbe e del Lazio, ricevendo incarichi e committenze quasi sempre di primissimo piano. Concetto ribadito anche da Enrico Bassan nel suo bel libretto *Itinerari Cosmateschi: Lazio e dintorni*, edito dal Poligrafico e Zecca dello Stato nel 2006: "Benché l'operato delle botteghe cosmatesche si concentrasse soprattutto nell'allestimento di pavimenti e di arredi liturgici dai caratteri sostanzialmente uniformi, la competizione tra più famiglie ne sollecitò una qualche specializzazione, sia nell'invenzione o nel perfezionamento di soluzioni formali e decorative, sia nell'adozione di tecniche e di tipi costruttivi che misero in condizioni solo alcune di queste famiglie di aggiudicarsi importanti commissioni anche per la costruzione di colonnati per le navate delle chiese, di portici, di facciate e di chiostri, con un evidente avanzamento del proprio prestigio artistico".

Personalmente, credo di poter dire che la maggior parte dei pavimenti cosmateschi di Roma è attribuibile alla famiglia dei Cosmati ad iniziare da Tebaldo marmoraro e i suoi discendenti Lorenzo di Tebaldo, Iacopo di Lorenzo e i figli Luca e Iacopo, i quali lavorarono restaurando litostrati antichi fatti ad iniziare dal papato di Pasquale II, fino a farne di nuovi, soprattutto nel territorio a Sud di Roma, come Ferentino, Anagni, ma anche nella provincia di Viterbo, come le opere della cattedrale di Civita Castellana. Essi si distinsero, specie nel periodo delle committenze di papa Innocenzo III, nell'urbe e nel territorio del Lazio, oltre che nella realizzazione dei pavimenti, anche in opere di architettura e microarchitettura, come colonnati di navate, narteci, portici (Civita Castellana, San Lorenzo fuori le Mura), e chiostri, come quello famoso di Subiaco. I membri della famiglia dei Vassalletto, più che i pavimenti, realizzarono le splendide suppellettili degli arredi: troni vescovili, candelabri per il cero pasquale, plutei di amboni, transenne presbiteriali, architettura e decorazione della *schola cantorum*, e soprattutto furono famosi per gli splendidi chiostri, alcuni dei quali realizzati in collaborazione con la famiglia dei Cosmati con la quale erano a stretto contatto fin dal 1185, come dimostra l'iscrizione di Segni.

Un dettaglio del pavimento cosmatesco della basilica di San Crisogono a Roma. Il disco raffigura indubbiamente uno degli elementi stilistici dell'arte sviluppata dalla famiglia di Lorenzo. Inoltre, questo pavimento può essere messo a confronto con quello della cripta della cattedrale di Anagni, per quanto riguarda la tipologia dell'assetto musivo, le caratteristiche dell'intarsio e la comune sorte della ricostruzione come si evince dal differente stato tra il pannello di sinistra e quello centrale, dalle fasce marmoree bianche e dal facile riuso di lastre epigrafiche tombali mescolate al resto dei marmi.

Uno scorcio del meraviglioso chiostro cosmatesco della basilica di San Paolo fuori le Mura, opera della famiglia dei Vassalletto.

I componenti della famiglia di *magister Paulus*, di cui si distinse in modo particolare quel Nicola d'Angelo noto per aver realizzato il campanile del duomo di Gaeta e il candelabro di San Paolo fuori le Mura, si resero famosi soprattutto per la costruzione di amboni. A queste famiglie si aggiunsero artisti isolati, tra cui il più importante fu Drudo de Trivio che realizzò lo splendido ciborio nel duomo di Ferentino. L'operato di ciascuna bottega può essere riconosciuto e classificato secondo uno standard, una volta individuate le maggiori componenti stilistiche e i tratti personali che i singoli artisti lasciarono nelle proprie opere. Così, i pavimenti cosmateschi di Lorenzo, Iacopo e Cosma sono riconoscibilissimi rispetto a quelli realizzati da altre famiglie, per le caratteristiche generali, derivate da una antica tradizione, come i disegni unitari dalle tipologie stilistiche ben delineate e soprattutto per la diversità di particolari motivi geometrici che essi adottarono, quasi come per definire un linguaggio simbolico personale che si distinguesse dalle forme musive adottate dalle altre botteghe. I ricchi motivi dei triangoli raggianti attorno ai dischi di porfido e di serpentino che costituiscono il nucleo centrale delle lunghe sequenze di *rotae* annodate a guilloche e delle particolarissime file di *quincuxes* derivati originariamente dalla cultura bizantina filtrata attraverso la scuola di Montecassino; i dischi stessi trattati come moduli geometrici semplici, circolari, triangolari, esagonali, ottagonali, ecc., e scomposti con losanghe oblunghe, formate da esagoni uniformi intersecantesi, arricchiti dalle stelle esagonali bianche o del prezioso giallo antico di cui Iacopo ne elargiva una generosa quantità, insieme al magistrale uso del porfido e del serpentino, costituiscono una mappa stilistica della bottega di Lorenzo facilmente individuabile tra le opere dei marmorari di quel tempo. Una filosofia artistica che si ritrova pienamente non solo nell'arte dei pavimenti musivi, ma anche nell'architettura e nelle decorazioni dei portali, delle lunette, degli architravi, dei rosoni, dei portici, delle facciate intere delle chiese, fino agli arredi interni.

Una esplosione di colori in una eleganza architettonica superba, concepita per esaltare la manifestazione della bellezza divina e di rendere visivo, palpabile, reale agli uomini religiosi del loro tempo, a quegli *intrantes* che si apprestavano a varcare

la soglia della cattedrale, del tempio di Dio, l'annuncio stesso di redenzione come si legge nell'epigrafe mosaicata nel capolavoro assoluto di arte cosmatesca che è il portico della cattedrale di Civita Castellana, firmato da Iacopo e Cosma nel 1210: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis laudamus te glorificamus te gratiam agimus*.

Sulla facciata orientale della cattedrale di Anagni, proprio sopra l'arco del portale centrale, c'è questo marmo con una decorazione di tipo cosmatesca. Una croce fatta di frammenti di serpentino, su un fondo di probabile giallo antico; a destra e a sinistra, nella parte bassa si vedono due fasce decorative di quadratini fatti degli stessi marmi, con l'aggiunta del porfido, che formano come una piccola serie di motivi a quincux, che si ricollega alla fascia pavimentale della navata centrale. Nella parte superiore si vede una decorazione non bene identificata, fatta con gli stessi materiali. Il tutto è molto approssimativo e non può essere l'opera originale di maestri marmorari, ma potrebbe essere una ricostruzione molto approssimativa ci ciò che un tempo poteva essere la lastra originale. E' molto probabile, inoltre, che il reperto non facesse parte in origine della facciata della chiesa, ma che si trovasse in qualche parte nell'arredo liturgico del presbiterio, probabilmente in un luogo prossimo ad una confessione, un ciborio, o un tabernacolo, come se ne vede un esempio simile nella chiesa romanica di Santa Maria ad Amaseno.

IL PAVIMENTO COSMATESCO DELLA BASILICA SUPERIORE

Mediante l'analisi *in situ* prima, e fotografica poi, del pavimento della cripta della cattedrale di Anagni, ho potuto osservare alcune fondamentali differenze che determinano lo stato di conservazione del litostrato in relazione alla sua presunta originalità. Sulla base del metodo stabilito, che tiene conto dell'osservazione della corrispondenza simmetrica dei motivi e dei colori delle tessere impiegate nei disegni del pavimento (concetto che sta alla base dell'arte cosmatesca), della condizione di conservazione delle tessere e delle fasce marmoree bianche che delimitano le decorazioni musive, come anche altri dettagli relativi alla tecnica dell'intarsio, ho creduto di poter stabilire alcuni canoni per convalidare tesi ed ipotesi circa lo stato di originalità di quanto ci è pervenuto del pavimento e capire se esso abbia subito manomissioni, restauri attenti o approssimativi e via dicendo.

Grazie a questo nuovo modo di osservare il lavoro dei *magistri romani*, mi sono persuaso che il pavimento della cripta abbia conosciuto diverse vicende evolutive nello spazio di circa ottocento anni. Nonostante le notizie relative ai restauri che hanno interessato la navata superiore e la cripta siano davvero scarse o inesistenti, credo che le vicende reali abbiano, invece, trasformato inevitabilmente lo stato originario, ovvero la *facies* del litostrato primitivo.

Esso conserva un aspetto che per rari tratti sembra rappresentare ciò che di originale forse è sopravvissuto, ma per altri, invece, mostra una immotivata serie di interventi volti forse solo a coprire e a sistemare alla meglio alcune zone, mescolando confusamente i colori delle tessere e venendo meno al principio basilare della simmetria dei colori. Ciò può essere interpretato come il risultato di manomissioni certamente non molto recenti. Se un restauro conservativo fosse stato attuato negli ultimi tempi, quando cioè la conservazione e tutela dei beni artistici ha posto grande attenzione a queste problematiche, credo che si sarebbe fatto il possibile per ristabilire anche l'originale simmetria policroma dei disegni geometrici, come si può vedere per esempio nel pavimento della navata superiore della chiesa, considerato un'opera d'arte e come tale richiedeva un intervento il più professionale possibile, sottoposto a restauri ottocenteschi per mano di valenti artigiani che lavorarono anche a Roma. Se così non fosse, allora, curiosamente, bisognerebbe scambiare le ipotesi sull'originalità dei pavimenti e definire come il più vicino all'originale quello della navata superiore e più alterato quello della cripta! Dall'esame dello stato conservativo delle tessere però, è facile osservare che il pavimento della navata superiore è stato soggetto a diversi interventi di pulitura, sostituzioni di marmi e impiego di nuovo materiale, nonostante conservi molte tessere antiche.

Ad ogni modo, possiamo osservare che il principio di simmetria dei colori nei patterns geometrici è molto più evidente nel litostrato superiore che in quello della cripta e ciò dipende sicuramente sia da uno stato conservativo originale di parte del pavimento (fasce decorative), sia da interventi recenti di restauro che hanno tenuto conto di questo principio basilare (come è stato d'altronde nei restauri di S. Maria in Cosmedin a Roma ed altre chiese della capitale)[7].

[7] In effetti, l'analisi della maggior parte dei pavimenti cosmateschi di Roma, condotta dal sottoscritto tra il 2010 e il 2012, ha evidenziato che tutti i rifacimenti più importanti, avvennero intorno al 1750 (anche grazie alle iniziative prese per il Giubileo) e che i numerosi restauri precedenti a tale data e quelli successivi fino agli inizi del XIX secolo, mantennero spesso l'alterazione della simmetria policroma tra

Fig. 1. Un dettaglio del semirosone cosmatesco del portale della chiesa dell'abbazia di Rossilli. Si nota una buona simmetria dei colori tra le tessere, ma la non sempre dovuta precisione dell'intarsio mostra come il monumento sia stato sicuramente soggetto a manomissioni e restauri nel tempo.

Una ricapitolazione storica attuale delle vicende che hanno interessato i lavori di restauro del pavimento della cattedrale, al quale rimando il lettore per un approfondimento, è stata fatta da Luca Creti nel 2009[8]. Ma il primo fondamentale contributo sulle vicende storiche legate al pavimento cosmatesco e ad una sua analisi, rimane ancora oggi il solitario lavoro di Dorothy Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, pubblicato in Inghilterra come tesi di laurea in Storia dell'Arte da BAR International Series 82, nel 1980[9]. Le ipotesi di Glass, le sue idee e la sua analisi sono rimaste fino ad oggi l'unica fonte a cui gli studiosi hanno fatto riferimento, se si eccettua il primo passo avanti compiuto da Creti nel suo volume. Le mie ricerche su questo tema, sono iniziate da Montecassino e successivamente si sono estese alla cattedrale di Ferentino e di Anagni non per una ragione storica, ma per mia comodità in quanto erano per me i due siti più vicini alla mia residenza in Roccasecca (FR). Oggi, dopo aver visitato ed analizzato tutti i pavimenti musivi realizzati nelle chiese dell'alta Campania, fino a Sant'Agata dei Goti (BN), e l'opera meravigliosa del duomo di Salerno; dopo aver visto e studiato tutta l'arte cosmatesca del Lazio Meridionale e tutti i maggiori pavimenti cosmateschi delle basiliche e chiese di Roma, posso confermare con certezza la prima e più importante affermazione di Glass relativa al monumento di Anagni: "Il pavimento Cosmatesco nella basilica superiode e nella cripta di San Magno nella cattedrale di Santa Maria ad Anagni, è non solo il più esteso ancora esistente, ma anche, forse con l'eccezione di S. Maria in Cosmedin a Roma, il migliore documentato"[10]. E credo che con "documentato", la studiosa volesse dire, proprio perché firmato dall'artefice, uno dei più importanti e meglio conservati pavimenti cosmateschi che sono arrivati fino a noi. La storia degli interventi dei *magistri romani* nella cattedrale di Anagni, la conosciamo principalmente grazie ad alcune iscrizioni epigrafiche che costituiscono la chiave di volta per l'interpretazione della prima e più importante fase cronologica delle vicende che hanno interessato i monumenti musivi. L'iscrizione di maggior rilievo è quella che attesta la paternità del pavimento musivo a *magister Cosmas*. E questa è riportata dal Promis[11]:

Dnus . Albertus . venerabilis . Anagnin . Epus . fecit . hoc . fieri . pavimentum . p . q . construendo . Magister . Rainaldus . Anagnin . canonicus . D . Honorii . P. P . III . subdiaconus . et . cappellanus . C . obulos . aureos . erogavit

MGS · COSMAS · HOC · OPVS · FECIT ·

Il Promis dice che ai suoi tempi questa iscrizione si trovava davanti all'altare maggiore; Luca Creti (pag. 160) scrive che essa in origine "era posta sul pavimento all'altezza dell'ingresso della Cappella Caetani ed oggi conservata nel museo lapidario e sostituita *in loco* da una copia moderna". Il testo cita dei nomi grazie ai quali possiamo datare con una certa precisione il lavoro del marmoraro. A tal proposito, il Promis, scrive: "Dalla commemorazione di

gli elementi musivi geometrici sia delle partizioni reticolari che della fascia nella navata centrale.

[8] Creti Luca, *In marmoris arte periti*, op. cit., pagg. 158-165, anche per il dettaglio su alcune considerazioni sulla proporzionalità dei quinconce.

[9] In realtà la prima versione dello studio Glass la intraprese nel 1967 come una dissertazione per The Johns Hopkins University, ma esso si concretizzò solo dieci anni dopo, e nel 1978 Glass scrisse la prefazione al suo lavoro. Quindi le indagini della studiosa si devono collocare nel periodo compreso tra il 1967 e il 1977.

[10] Glass, op. cit. pag. 57.

[11] Carlo Promis, *Notizie epigrafiche degli artefici Marmorari Romani dal X al XV secolo*, Torino, 1836, pag. 17

Fig. 2. L''imponente campanile che svetta verso il cielo.

Onorio III e del Vescovo Alberto desume il De Magistris[12] che quest'opera sia stata fatta nel 1226". Il Creti specifica forse meglio, correggendo di poco il tiro: "Alberto fu nominato vescovo di Anagni nel 1224, data che si configura pertanto come termine *post quem* per la datazione dell'opera. Questa fu sicuramente terminata entro il 1227". Così, l'antico pavimento, probabilmente di coccio pesto, fu ricoperto da quello che poi diventerà il lavoro cosmatesco, alzando anche le quote delle navate e realizzando il gradino che separa il presbiterio con il resto della chiesa. E' da notare che la lapide menziona il nome di Cosma quale unico artista mentre l'iscrizione della cripta aggiunge anche i nomi dei suoi due figli Luca e Iacopo. Si può quindi ipotizzare, ragionevolmente, che in un primo momento, attorno al 1224, Cosma fu chiamato dal vescovo Alberto a realizzare il pavimento della navata superiore della chiesa, finito il quale il maestro romano fu di nuovo chiamato per realizzare il pavimento della cripta, stavolta affiancato anche dei figli Luca e Iacopo. Ma ad Anagni ci sono altre opere cosmatesche pavimentali che, tra l'altro, hanno uno stile che riconduce inevitabilmente a quello della cattedrale e quindi degli stessi *magistri romani.* E' ipotizzabile, perciò, che finiti i lavori nella cattedrale, Cosma aiutato dai figli, o forse solo i figli, abbiano ricevuto l'incarico di realizzare il pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis, di cui rimangono cospicue tracce sparse nei pavimenti delle chiese di S. Andrea e di San Giacomo in San Paolo[13]. Diversamente, si potrebbe pensare che, contemporaneamente al lavoro di Cosma e figli nella cattedrale, uno stuolo di maestranze della stessa bottega del maestro realizzasse i lavori nell'altra chiesa anagnina.

Fig, 3. L'interno della cattedrale di Santa Maria con la fascia centrale del pavimento che ospita la fila di cinque quincuxes non collegati tra loro, ma giustapposti.
A destra e a sinistra la fascia è affiancata dalle numerose partizioni reticolari. Le caratteristiche delle fasce marmoree bianche denunciano la ricostruzione moderna di questo pavimento, che comunque contiene molto del materiale antico proveniente anche dal pavimento del presbiterio distrutto tra il XVI e il XVII secolo.

Sull'originalità del pavimento della cattedrale, nella navata della chiesa, si legge in Creti[14]: "Le fonti archivistiche e letterarie attestano come il pavimento, nel corso dei secoli, abbia subito diverse manomissioni, che ne hanno in parte

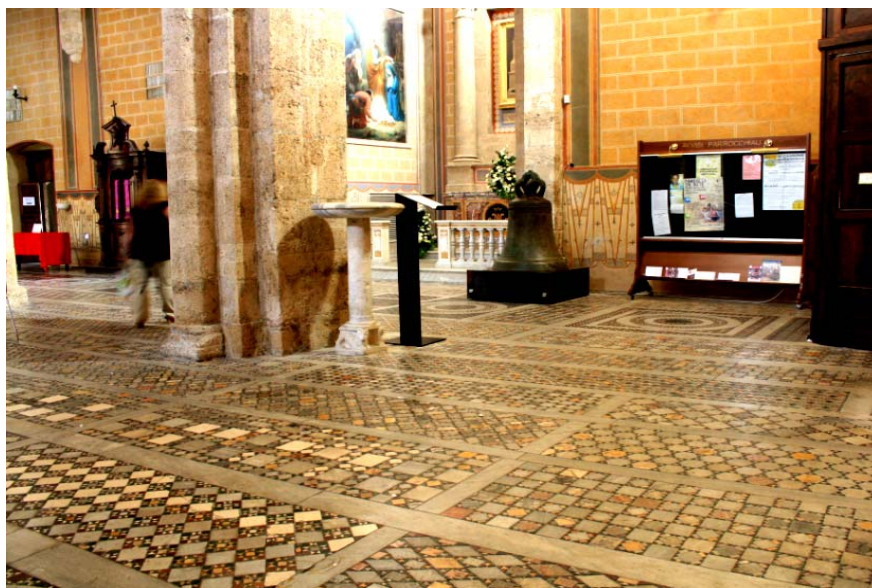
---

[12] *Storia della città di Anagni*, Roma, 1747, pag. 63; Promis aggiunge che riporta il testo dell'iscrizione basandosi sul De Magistris in quanto già ai suoi tempi non era riuscito a vedere la lapide.

[13] Sulla storia e le nuove ipotesi del pavimento cosmatesco di San Pietro in Vineis si veda N. Severino, *Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni*, edizione ilmiolibro.it, Cromografica, Roma, 2011.

[14] Creti Luca, op. cit. pag. 160

alterato il disegno originale"; mentre in Bassan[15]: "Il pavimento della chiesa superiore ha subito ingenti restauri, che non hanno tuttavia compromesso il disegno d'insieme". E' lecito supporre che l'attenzione dei restauri, specie quelli più antichi, sia stata rivolta in particolar modo alla fascia centrale che è la parte più bella e significativa di tutto il pavimento, mentre le partizioni reticolari che la affiancano, specie quelle più lontane fino ai muri delle navate, siano state trattate con maggiore approssimazione e superficialità. Quando si parla di "disegno d'insieme", è difficile comprenderne appieno il significato in quanto è impossibile godere della vista d'insieme di tutto il pavimento della chiesa che ha una superficie enorme. Io stesso ho avuto difficoltà nel camminare sopra il pavimento e contare i numerosissimi rettangoli realizzati attorno alla fascia centrale e che sono più di un centinaio in totale.

Fig. 4. Partizioni reticolari nella navata destra, nei pressi dell'ingresso della chiesa.

Tra gli interventi più importanti, che hanno causato una sostanziale modifica dell'assetto originario, è da annoverarsi quello dei primi anni del '600, in un periodo che possiamo definire quanto meno funesto per la sorte dell'antica architettura e soprattutto degli arredi medievali delle chiese, soggetti fino a circa la metà del XVIII secolo ad una mania di distruzione e sostituzione degli arredi religiosi gotici e medievali in favore di una sempre più invadente e fastosa architettura barocca (a tal proposito si legga della sorte che ha toccato la cattedrale di Ferentino nella descrizione del pavimento fatta dal parroco Don Luigi di Stefano). Così, il vescovo Seneca ordinò la demolizione della medievale *Schola cantorum* rivoluzionando tutta l'area del presbiterio. Una simile azione dovette distruggere buona parte del pavimento del Coro che fu riusato per estendere e per supplire il mosaico nel resto del pavimento della navata, mentre gli avanzi del materiale derivato dallo smembramento del ricco arredo cosmatesco che aveva fino ad allora arricchito tutto il presbiterio, rimane in buona parte conservato nel museo lapidario della cattedrale. Dal XVII secolo, si passa direttamente alle notizie certe che riguardano una serie di lunghi e più accorti restauri effettuati negli anni che vanno dal 1882 al 1889, nell'ambito di una risistemazione generale dell'intero edificio religioso. Il restauro conservativo dell'opera cosmatesca si deve alla bontà del deputato di Parlamento del Regno d'Italia e patrizio anagnino Agostino Martinelli che a spese del governo finanziò i lavori di cui furono incaricati i mosaicisti che in

[15] Bassan Enrico, *Itinerari cosmateschi: Lazio e dintorni*. Roma, 2006, p. 74

quel tempo erano impegnati nei restauri delle chiese di San Crisogono e S. Maria in Cosmedin a Roma. Avendo visto alcuni patterns del pavimento di S. Maria in Cosmedin, posso dire che i restauratori in questione ebbero rispetto pressoché totale dell'intento base dei Cosmati, cioè quello di mantenere una perfetta configurazione geometrica e di simmetria policroma nei disegni, come si vede anche in buona parte nel pavimento della cattedrale di Anagni. Se qualcosa di alterato c'è in queste simmetrie e nei disegni geometrici, il motivo può essere ricercato nei differenti modi di applicazione delle tessere marmoree e alla fragilità dei pezzetti piccolissimi che, incastonati, potrebbero essersi staccati nel tempo e sostituiti in fasi successive.

Una bella testimonianza del lavoro originale di Cosma e di come doveva osservarsi il pavimento prima degli interventi dell'800, si ha da Taggi[16]:

"*L'intero pavimento della chiesa è di musaico tessellato fatto a molteplici spartimenti inquadrati da fasce di marmo bianco, e tutti messi a belli e svariati disegni risultanti dalla ingegnosa combinazione di sole figure geometriche, in che sono acconciamente disposte le singole pietre nelle loro differenti forme e colori, tra le quali abbonda il porfido e il serpentino. Nel mezzo della nave maggiore e per due terzi della sua lunghezza ha una larga treccia bisantina intessuta di figure rotonde disposte in quadro a cinque a cinque, quattro cioè agli angoli ed una nel centro dello spazio, che ne forma il fondo di un bel musico anch'esso, e tutte tra loro con vaghi serpeggiamenti annodate. Ciascuna poi di esse, ch'è quasi sempre dissimile dalle altre, rassembra un gran disco composto di più liste circolari concentriche, quali formate di solo marmo bianco a modo di fasce, quali di pietre di vari colori sì minute e sì ben connesse a disegno, da parere un lavoro di finissima tappezzeria o ricamo. Simili intrecciamenti si ripetono sul Presbiterio, e nel piano sottoposto dinanzi l'altare maggiore e quelli dei cappelloni laterali*".

Fig. 5a. Partizioni reticolari nella navata sinistra.

Magnifica descrizione che ci restituisce almeno nell'immaginario l'antica bellezza dell'opera di Cosma. Nell'analisi dei pavimenti cosmateschi *in situ* è interessante tenere presente quanto osservato da Pennini[17] che "*la posa dei*

[16] Taggi C., *Della fabbrica della Cattedrale di Anagni. Saggio archeologico-storico scritto da uno dei suoi canonici*. Roma, 1888, pp. 12-14 (riportato anche da Luca Creti)

[17] Pennini M. *La cattedrale di Anagni. Restauro e studio delle superfici*, in "La cattedrale di Anagni", a cura di G. Palandri, Roma, 2006, pp. 91-134, testo a pag 107.

materiali utilizza una tecnica differente: infatti, mentre i pannelli pavimentali di marmo bianco antichi hanno le tessere inserite in scassi praticati sulla base di un disegno geometrico, il nuovo pavimento, invece, ha le tessere direttamente applicate su uno strato di malta grigia, presumibilmente pozzolanica, e gli spazi compositivi delimitati con sottili lastre di marmi bianchi. La pavimentazione è stata applicata sulla precedente più antica i cui resti sono stati osservati nella zona presbiteriale. Le tessere in opera sono inoltre formate da paste vitree, tessere auree e di madreperla".

Figg. 5b- 6. Altre partizioni reticolari nelle navate laterali della chiesa. Una delle caratteristiche fisse, a cui ci si fa poco caso, dei pavimenti cosmateschi ricostruiti, è la mancanza di ordine simmetrico nei colori delle tessere. Questo provoca quel curioso "luccichio" dei rettangoli musivi se visti da una certa distanza, dovuto proprio alla diversa riflettanza e luminosità delle tessere mescolate nei colori. Risaltano specie i motivi geometrici dove spiccano poche tessere di giallo antico tra quelle bianche moderne.

Questo antico modo di restaurare il pavimento cosmatesco si riscontra spesso in altre chiese. A parte i tempi moderni, è difficile pensare che nel '600 o nell'800 i restauratori abbiano avuto il tempo e la pazienza di lavorare al modo dei Cosmati perché spesso i lavori furono fatti in fretta, per esempio per terminare in tempo su alcuni eventi importanti, come il giubileo del 1750. La soluzione di applicare le tessere direttamente sulla stesura liscia di malta, senza incasso, determina quel tipo di pavimentazione liscia, come fosse levigata, senza imperfezioni e che si discosta sensibilmente dal lavoro originario dei maestri romani; ma i lavori frettolosi hanno reso, specie nelle basiliche romane, una quantità di pavimenti rifatti in cui si osserva spesso l'allettamento della malta cementizia o pozzolanica nella fuga tra le tessere o, addirittura, la sua fuoriuscita. L'osservazione attenta di questa caratteristica ci offre la possibilità di distinguere, con buona approssimazione, i pavimenti rifatti in tal modo tra il XVI e il XVIII secolo, da quelli originali cosmateschi del XII-XIII secolo e anche dai restauri più mirati compiuti tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo. Dall'esame delle foto che seguono è possibile constatare che il lavoro di restauro dei mosaicisti dell'800 ha interessato maggiormente, o forse esclusivamente, la fascia centrale degli otto quincuxes e alcune zone di rilievo. La differenza tra questa e le zone rettangolari sta soprattutto nella cura del rispetto della simmetria policroma delle tessere nei motivi geometrici e nella precisa collocazione degli incassi, al fine di ottenere un risultato il più possibile vicino all'originale.

Dove tale simmetria è osservata in modo totale o parziale, è sintomo che la zona di pavimento o è in buona parte originale, o è quella interessata dai migliori restauri. Entrando in chiesa dall'ingresso attuale, ci si trova subito di fronte ad un riquadro (fig. 7) con al centro una *rota* formata da due fasce circolari concentriche di marmo bianco, alternate da due decorazioni circolari. Al centro un bel disco, piccolo, di serpentino, o verde antico. Ai lati del cerchio il motivo delle campiture è quello più classico utilizzato dai Cosmati, cioè *ad quadratum*, in tessitura ortogonale. In tutto il riquadro si nota una più che buona corrispondenza di simmetria dei colori delle tessere, specie nei motivi di quadratini e la fascia decorativa che contorna il disco verde centrale. Ancora è da notare un particolare che non si riscontra facilmente nei restauri antichi, la

perfetta scelta cromatica dei quadratini di marmo giallo al centro della prima fascia decorativa. Segno di un discreto restauro che ritroviamo spesso soprattutto nella fascia centrale del pavimento all'interno della chiesa.

Fig. 7. Il primo riquadro che si incontra varcando la soglia del portone della chiesa. Una ruota, ricostruita, con in disco di verde antico al centro e motivi a gocce di porfido. Fascia circolare con motivo di "farfalle" prodotte dalla scomposizione in elementi triangolari di una modulo quadrato. Anche qui si nota la generosa presenza del giallo antico, caratteristica della bottega di Lorenzo.

Varcata la soglia ed entrati nella chiesa, siamo colti dallo stupore. Gli occhi non riescono a vedere l'intero disegno unitario della grandiosa pavimentazione e si perde nelle numerose partizioni che si sviluppano dal centro della navata fino ai muri laterali, come un enorme tappeto luccicante di pietre che con timore ci accingiamo a calpestare. Al cospetto di una simile meraviglia non si pensa più a manomissioni, danni, restauri, ecc., ma si gode della bellezza visiva che offre la magia di una sapienza decorativa ed architettonica antica di otto secoli. Tutti, fedeli, laici, addottorati e analfabeti, condividono almeno per qualche istante il senso di smarrimento e di profonda bellezza che emana l'opera del maestro Cosma, indipendentemente dall'essere credenti religiosi o meno. La sfavillante bellezza dei motivi geometrici, luccicanti dei colori dei marmi di cui sono costituiti, ci riconducono al concetto della perfezione della natura creata da Dio ed alla bellezza spirituale che infonde nell'animo dell'uomo. Qui il fedele si sente davvero condotto per mano, a percorrere la strada, quel corridoio splendente di marmi e di simboli che lo guida fino all'altare, al cospetto di Dio.

Dopo il primo, lungo, stupore, si inizia finalmente a cercare di avvicinarsi all'opera del maestro marmoraro in modo più analitico e critico. Si nota abbastanza presto che il pavimento ha subito varie vicende evolutive e che nei pressi delle navate minori esso ha un aspetto molto meno antico rispetto ad altre zone che interessano la fascia centrale. Si tratta probabilmente delle zone di pavimentazione realizzate in parte con gli avanzi di tessere originali, ma con la tecnica descritta da Pennini vista sopra. Qua e la si vede molto chiaramente lo strato di malta grigia, assimilabile alla pozzolana, specie dove le tessere sono state lavorate male e in dimensioni molto più piccole rispetto agli spazi in cui dovevano essere disposte. Ma procediamo con ordine e vediamo da vicino la bellezza degli otto quincuxes che si susseguono lungo la fascia centrale.

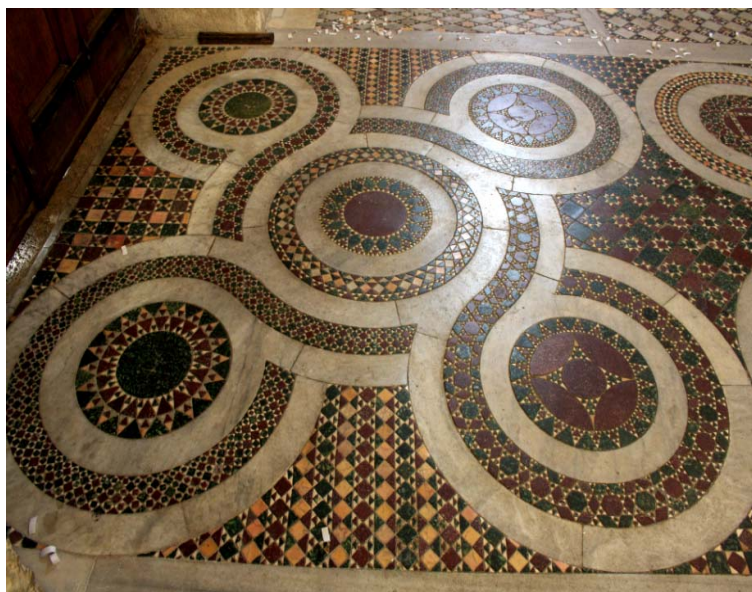



Fig. 8. Il primo quincux che si vede dall'entrata in chiesa. Molto belle ed eleganti le campiture di quadratini di giallo antico, serpentino e porfido.

Il primo (fig. 8) si trova proprio in corrispondenza del portale della facciata. E' costituito da quattro dischi di porfido, due rossi e due verdi ai lati e uno rosso al centro. I disegni geometrici, abbastanza usuali nel repertorio di Cosma, sono quasi gli stessi che ritroviamo nei quincuxes della cripta sottostante. In questo caso siamo di fronte o ad un buon restauro o ad una parziale opera pavimentale originale. La simmetria dei colori è rispettata in buona parte ovunque, forse eccetto in alcune zone parziali delle fasce decorative circolari esterne, dove le tessere sono davvero tante e molte sono state sostituite con altre di diverso colore.

La corrispondenza geometrica dei disegni è quella originale, con il pattern a forma di stella ottenuta dall'uso delle losanghe oblunghe di porfido nelle ruote di destra e dai due dischi di verde antico a sinistra del disco centrale (rispetto alla foto). La bellezza del quincux è messa in risalto anche dallo sfondo su cui esso è stato fatto, ovvero dalle campiture trapezoidali tra i dischi esterni composte da file di quadratini (i quali in due campiture sono verticali e disposti di punta) che si alternano in una perfetta simmetria cromatica tra il giallo antico, il porfido e il serpentino.

Fig. 9 - 10.
A sinistra, la ruota centrale del primo quincux. A destra, il disco superiore destro del quincux. Come si vede, non si tratta di un disco uniforme, bensì di un modulo circolare formato da 4 losanghe oblunghe di porfido con un disco al centro. L'insieme degli elementi e delle quattro campiture triangolari sferiche, producono un effetto ottico di stella a 4 punte.

Fig. 11. Dettaglio della cella per la tessera triangolare del disco di fig. 9.

Nella figura 10 si vede un altro cerchio del quincux ancora con una perfetta simmetria di colori ed una ottima esecuzione. Da notare il grande effetto visivo che producono le piccole quattro tessere triangolari gialle ai vertici della stella. Nella fig. 9 si vede il cerchio centrale del primo quincux, con il bel disco di porfido rosso. La fascia circolare decorativa è pressoché perfetta, se non si fa caso a qualche sporadica piccola tessera triangolare di riempimento. La simmetria policroma è rispettata, come si vede dal corretto alternarsi dei colori rosso e verde negli spazi di riempimento e dall'uso delle piccole tessere triangolari gialle. Da notare il punto all'estrema sinistra della fascia dove manca una tessera triangolare media. L'ingrandimento della fig. 11 riproduce il punto esatto.

Fig. 12a, b.
Il secondo quincux della fascia centrale. Da notare che le fasce di marmo bianche sono tutte moderne, mentre parte delle fasce musive potrebbero essere originali a tratti, nel senso che potrebbero essere state segate e ricollocate tra le guide di marmo bianco. D'altra parte, una discreta percentuale delle tessere dovrebbe essere quella ricavata dal pavimento antico rifatto nel XVII secolo a spese di quello del presbiterio distrutto.

Qui sembra che l'incavo triangolare sia scavato appositamente per incassarci la tessera triangolare e non appare come una malta grigia su cui la tessera sia stata adagiata. Si ha, così, l'impressione che le decorazioni in queste zone del pavimento siano originali così come le aveva fatte il maestro Cosma. Tuttavia è da rilevare che lo stato delle tessere, se confrontato con quello di alcuni rari pavimenti romani che mostrano zone limitate musive presumibilmente originali, come quello nella chiesa di San Benedetto in Piscinula in Trastevere, risulta stranamente e straordinariamente buono, troppo forse, per convincerci di una presunta originalità del manufatto; mentre più probabile, mi sembra, che questi materiali siano quelli lavorati al tempo dei restauri suddetti. D'altra parte, se si vuol fare un confronto istantaneo, basta recarsi nella vicina chiesa di San Pietro in Vineis dove, nonostante il pavimento sia stato manomesso e forse ricostituito sul presbiterio rialzato, alcuni elementi, come i dischi di un semi-quincux, sembrano essere originali e lo stato di conservazione delle tessere non è certo simile a quello che stiamo osservando nel pavimento della cattedrale.

Il secondo quincux (fig. 12a, b), molto bello, rispecchia anch'esso in linea di massima le caratteristiche di simmetria geometrica e policroma viste sopra. Da notare come nelle fasce decorative circolari, l'uso delle tessere quadrate gialle sia piuttosto uniforme e regolare, producendo un effetto visivo molto accentuato rispetto a molti altri pavimenti dove specie l'uso di questo colore è bruscamente e continuamente interrotto da tessere di colore diverso. Il bel motivo geometrico nelle due fasce circolari è perfettamente simmetrico, sia nell'alternanza dei colori delle tessere triangolari e quadrate, sia in quello dei cerchi ottenuti con le piccole losanghe oblunghe.

Fig. 13a, b. Anche qui siamo di fronte o a una parte di pavimento ben restaurata, o all'opera originale di Cosma, fermo restando la ricostruzione delle fasce marmoree bianche e qualche ritocco.

Fig. 14a, b.
Il terzo quincux. Il giallo antico è sempre un elemento in primo piano nelle campiture delle opere cosmatesche.
A destra, uno dei dischi che ripete il motivo della stella a quattro punte ottenuta con le 4 tessere a losanga oblunghe, stavolta di verde antico.

Fig. 15. Il disco centrale del terzo quincux. Anche l'esagono concepito in queste forme è una caratteristica dello stile di Lorenzo, Iacopo e Cosma ben riconoscibile nelle loro opere.

La condizione del pavimento in questa lunga fascia di quincuxes allineati mostra una cura che si nota molto bene anche nelle fasce di riempimento tra i vari dischi che si susseguono ininterrottamente, ma senza soluzione di continuità, come si vede in altri casi. Le fasce circolari presentano in più punti delle piccole rotture, alloggiamenti di tessere andate perdute, e, rispetto ai dischi centrali, una corrispondenza simmetrica dei colori meno accentuata. Nella figura 15 si può vedere il disco centrale in cui il modulo base, composto da una tessera esagonale di porfido, è collegato ai vertici con sei losanghe di porfido che formano spazi triangolari su ogni lato della tessera centrale. Questi spazi triangolari, scomposti in elementi minori, producono visualmente una stella a sei punte inscritta nell'esagono formato dalle sei losanghe che, a sua volta, è contenuto in una scorniciatura di triangoli verdi e bianchi. Un pattern complesso che genera una visione elegante e bellissima dell'esagono e della stella, in cui tutte le tessere interne sono di colore rosso e tutte quelle esterne di colore verde. E' ovvio che l'inserimento delle poche tessere di colore rosso che si vedono nella decorazione esterna circolare, fanno parte di un irresponsabile intervento di restauro da parte di mani inesperte. E' impossibile non ravvedersi della simmetria dei colori e piazzare tre sole tessere rosse di triangoli scaleni in mezzo a tutte le altre verdi.

Nella serie delle doppie immagini 16, 17 e 18 si vede il quarto e il quinto quincux con alcuni dettagli dei dischi che li compongono. Anche qui, con qualche piccola eccezione, il lavoro di simmetria delle geometrie dei disegni e dei colori tra le tessere è ben rispettato. Nelle due fot, *a* e *b*, della fig. 19 è possibile mettere a confronto due motivi geometrici uguali, anche nella caratteristica cromatica, che si trova nella fascia di decorazione circolare attorno ad una delle ruote dei quincuxes; a sinistra quella della navata superiore della chiesa, a destra quella della cripta. Sebbene nella foto di destra si noti una leggera discontinuità del colore giallo originale delle tessere quadrate nelle due linee esterne alla fascia, l'effetto è sostanzialmente molto vicino a quello che doveva essere in origine. Inoltre, nella linea centrale l'alternanza delle tessere rosse e nere è pressoché perfetta. La stessa cosa non la si riscontra, invece, nella foto di destra, ovvero nella fascia che contorna la ruota di uno dei quincuxes nella cripta, dove si nota una manomissione del contesto originale dovuto ad un approssimativo restauro antico.

Figg. 16a, b

Figg. 17a, b

Figg. 18a, b, c, d

Fig. 19a, b

Fig. 20a, b, c, d

Il sesto quincux (fig. 20a, b, c, d), mostra anch'esso un meraviglioso disegno geometrico unitario. La fascia decorativa di uno dei cerchi, mostra per la prima volta una serie continua di stelle a otto punte, ottenute con delle piccole tessere bianche nel perimetro esterno e con alternanza di tessere verdi, rosse e bianche al centro. Un motivo piuttosto raro che si vede per la prima volta nel pavimento anagnino. Il restauro di questi quincuxes (se di restauro si tratta), mostra in ogni caso quanto sia gioioso l'effetto visivo prodotto dall'uso simmetrico e proporzionato delle tessere gialle in contrapposizione a quelle verdi e rosse. Il colore giallo-oro, che da sempre è collegato con il Sole, cioè con la divinità, è un indice di ricchezza materiale e immateriale: la prima fa riferimento al benessere e alla ricchezza materiale, la seconda fa riferimento a quei valori profondi e permanenti che durando nel tempo costituiscono la forza e danno senso alla vita di una comunità: il senso religioso, il senso della giustizia e della carità e la

lealtà. Non a caso questo colore viene accentuato nel percorso della fascia centrale che porta all'altare, mentre è poco utilizzato nelle fasce laterali rettangolari. Esso va a rafforzare l'importanza e il significato del cammino del fedele che percorrendo la fascia mediana si appresta ad arrivare dinanzi a Dio.

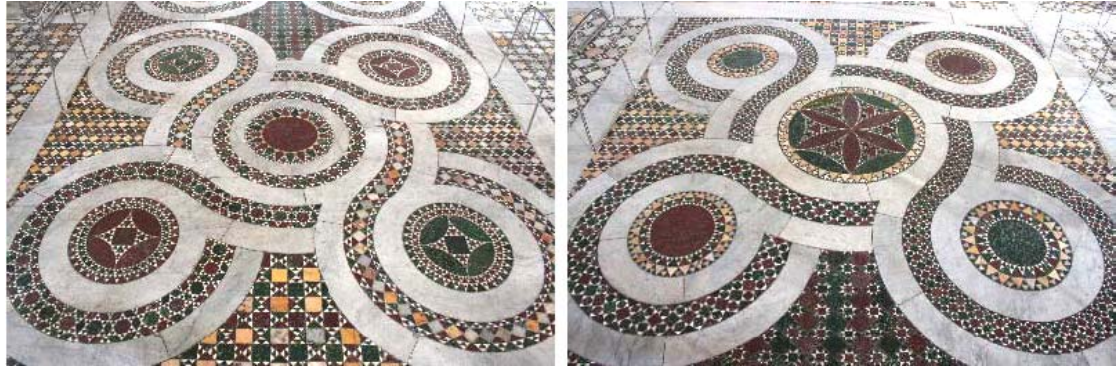



Fig. 21, a, b. Il settimo ed ottavo quincux.

Entrambi con quattro disegni geometrici uguali tra loro nei cerchi esterni. Nel settimo la stella con le losanghe oblunghe e a destra semplicemente il disco di marmo, simmetricamente opposti nel colore, verde e rosso.

Fig. 22, a, b. Dettaglio della campitura a file di quadratini di giallo antico, serpentino e porfido.

Nel quincux di destra (il settimo) notiamo che, mentre la zona di riempimento a sinistra del tondo centrale è simmetricamente giusta nei colori, quella di destra è arrangiata nelle sole file dei quadrati gialli. Questo può essere sintomatico del fatto che anche nelle altre zone di pavimenti, i restauratori sono stati costretti a sostituire le tessere gialle e giallo-oro con quelle bianche per mancanza di materiale. La stessa cosa può essere notata nella fila centrale della fascia decorativa curvilinea di destra nel settimo quincux.

Nella foto 01 della fig. 23, si vede la ruota che separa gli otto quincuxes dal gradino della navata. Dall'inizio del gradino, poi, e fino alla recinzione presbiteriale, si trova uno straordinario disegno che riproduce una guilloche di tre cerchi cui segue un quincux e ancora una guilloche. Le foto da 02 a 04 riproducono la prima ruota, con il cerchio interno, della prima guilloche, di grande bellezza. Non si comprende se le due foglie di colore diverso del "fiore della vita" siano originali o un adattamento dei restauratori. Credo che originariamente le foglie dovessero essere tutte e sei verdi, come si vede in molti altri esempi di pavimenti cosmateschi. Gli esperti dicono che le fasce intrecciate non sono state manomesse. Se così fosse, allora bisognerebbe dire che qui il lavoro di Cosma si è conservato in modo perfetto, fermo restando i dubbi espressi in precedenza sulle caratteristiche di conservazione che appaiono troppo buone per delle tessere che hanno otto secoli di storia.

Fig. 23; 01, 02, 03, 04.

Fig. 24.

05. Dettaglio della foto 04 e delle fasce di decorazione.

06. La seconda ruota della guilloche con il bellissimo disegno geometrico dell'esagono che si ripete per similitudine all'interno. Le tessere della fascia decorativa circolare sono in netto contrasto stilistico e cromatico con il disco centrale e sono di evidente fattura più moderna.

07. Lo stupendo quincux che intervalla le due guilloche. Al disco di marmo grigio al centro si contrappongono simmetricamente due dischi di porfido rosso e serpentino, più due motivi a stella con losanghe oblunghe, di cui quella in basso a sinistra presenta un'anomalia cromatica avendo una sola losanga di colore rosso.

08. La ruota in alto a destra del quinconce.

09. Dettaglio del disco centrale e la fascia decorativa.

10. La seconda guilloche che segue il quinconce

11. Dettaglio della seconda ruota della guilloche. L'esagono centrale reca all'interno la ripetizione per similitudine di una doppia stella a sei punte di cui quella centrale, gialla, è inscritta in un cerchio formato da tessere verdi. Anche qui siamo di fronte ad un lavoro di perfetta simmetria geometrica e policroma che evidenzia o un buon restauro, o una parte originale del pavimento fatto da Cosma, fermo restando le osservazioni precedenti sullo stato di conservazione delle tessere.

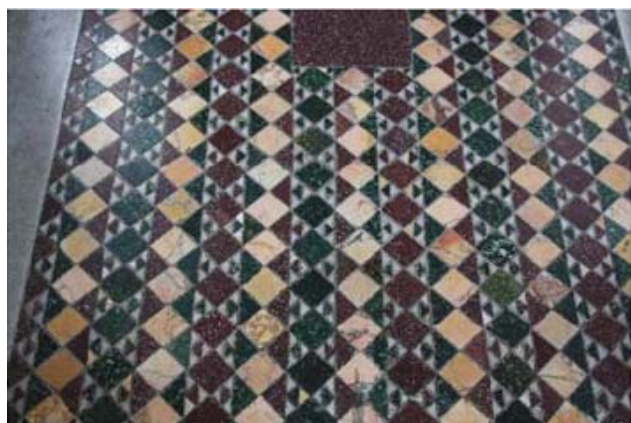
12. Si vede un rettangolo di pavimento dell'area iniziale presbiteriale davanti all'altare il cui motivo geometrico è formato da file verticali di quadrati disposti di punta e alternati nei colori giallo antico, serpentino e porfido. Anche qui il lavoro sembra molto buono.

Fig. 24; 05, 06, 07, 08, 09

10. La seconda guilloche che segue il quinconce

11. Dettaglio della seconda ruota della guilloche. L'esagono centrale reca all'interno la ripetizione per similitudine di una doppia stella a sei punte di cui quella centrale gialla è inscritta in un cerchio formato da tessere verdi. Anche qui siamo di fronte ad un lavoro di perfetta simmetria geometrica e policroma che evidenzia o un buon restauro, o una parte originale del pavimento fatto da Cosma, anche se spesso le tessere marmoree sembrano conservate troppo bene per avere mille anni.

Fig. 25 a, b

Figg. 26-27. Si vede un rettangolo di pavimento dell'area presbiteriale davanti all'altare.

La vastità del litostrato non permette di essere dettagliato qui in tutti i suoi particolari. Come si è visto, è opinione diffusa che gran parte delle partizioni reticolari che affiancano la fascia centrale dei quincuxes, siano il frutto di restauri moderni, specie quelli di fine '800, e ciò corrisponde sicuramente a verità perché in molti punti esso presenta variazioni di stili, colori e impiego di tessere ricavate probabilmente da materiale moderno che si distinguono con gran colpo d'occhio rispetto a quelle antiche impiegate da Cosma, le quali con maggiore evidenza mostrano gli ottocento anni di storia.

Nella fig. 27, si vede chiaramente la manomissione moderna con l'inserimento di tessere quadrate bianche a 45°, nettamente in contrasto per modernità, cromatismo e stile con le altre tessere che probabilmente pure sono state mescolate tra vecchie e nuove. Tuttavia, i disegni geometrici sono rimasti inalterati e quindi vediamo di ricostruire nelle prossime pagine una serie dei principali patterns utilizzati da Cosma nel pavimento della cattedrale di

Anagni. Essendo molti, ne riporto solo alcuni tra i più significativi e in formato ridotto, giusto per avere un'idea generale delle configurazioni utilizzate.

Nella tabella di fig. 28 si vedono 45 dei principali patterns utilizzati dal maestro Cosma nelle partizioni reticolari del pavimento della cattedrale di Anagni. Alcuni di essi vengono ripetuti con colori diversi, ma la maggior parte si diversifica proprio per disegno geometrico. Rari sono i rombi e le intersezioni di figure circolari, mentre più usuali sono i motivi *ad quadratum* nella tessitura ortogonale e diagonale a 45°. Spesso sono utilizzati listelli marmorei bianchi di grosse dimensioni per formare disegni a croci intervallate da quadrati. Molti di questi patterns si trovano anche nel pavimento del duomo di Ferentino, mentre qualcuno ha un carattere più originale.

Nelle immagini della fig. 30 si vedono una ventina di patterns diversi relativi alle fasce curvilinee, circolari e le campiture delle guilloche e quincuxes; altri patterns sono relativi agli spazi di riempimento e le fasce orizzontali e verticali dei riquadri. Anche da queste immagini è possibile osservare delle differenze sia stilistiche che di organizzazione del lavoro mosaicale nel pavimento e constatare che alcune parti sono effettivamente, come dice anche Glass, rifatte in tempi moderni. Inoltre, si possono scorgere diverse incongruenze logiche nell'assetto dei patterns geometrici, a volte mescolati tra loro in modo casuale ed è facile constatare che allontanandosi dalla fascia centrale, il mosaico cosmatesco diventi sempre più superficiale ed approssimativo.

Fig. 31. Due immagini del pavimento nelle navate laterali e in prossimità dell'ingresso che mostrano l'uso più assiduo di tessere di grande formato che vanno a coprire più facilmente e velocemente le partizioni reticolari. E' da tenere conto, però, che l'uso di motivi geometrici semplici eseguiti con tessere sovradimensionate, non sempre sono giustificabili come semplice soluzione per coprire velocemente il grande spazio costituito dalle superfici delle navate laterali; i riquadri pavimentali realizzati con tessere di grandi dimensioni sono anche una caratteristica stilistica dei pavimenti precosmateschi della prima metà del XII secolo. Se si tiene conto che a Ferentino vi è la testimonianza scritta che vi lavorò *magister Paulus*, non è del tutto da escludere che qualche traccia delle tessere di pavimenti musivi più antichi, possa essere stata riutilizzata dagli stessi marmorari che li restaurarono o rimaneggiarono decenni più tardi. Ma non è il caso della nostra cattedrale dove, probabilmente il primo ed unico pavimento cosmatesco è proprio questo fatto da Cosma nel 1224-1227.

Nelle tavole da 32 a 36, è riportata una galleria di immagini che offre un colpo d'occhio generale dei dischi centrali delle guilloche, dei quincuxes e dei rettangoli che si incontrano in alcune parti del pavimento. Si può osservare che alcuni motivi che scompongono il modulo centrale a disco, come le losanghe oblunghe, il quadrato, l'esagono nell'esagono che produce l'effetto di una stella, il *fiore della vita*, gli esagoni intersecantesi semplici, gli esagoni intersecantesi con le stelle di giallo antico, fino alle linee a zig-zag che producono un effetto ottico di movimento, costituiscano la sostanza del repertorio cosmatesco della bottega dei marmorari della famiglia di Lorenzo. Tali motivi, vengono duplicati con diverse varianti, sia nei marmi, come il porfido e il serpentino, sia nelle campiture interne, come tra gli esagoni e il *fiore della vita*. Questi elementi, insieme alla ricchezza del giallo antico, magistralmente fusi a quelli del repertorio classico dell'*opus sectile*, come i triangoli raggianti intorno ai dischi, le tessere a forma di goccia, le file di quadratini, ecc., formano quelle caratteristiche stilistiche che ci permettono di distinguere chiaramente le opere di questa famiglia di marmorari.

Nelle quattro immagini della fig. 37 è possibile vedere il dettaglio dello stato di alcune zone del pavimento.

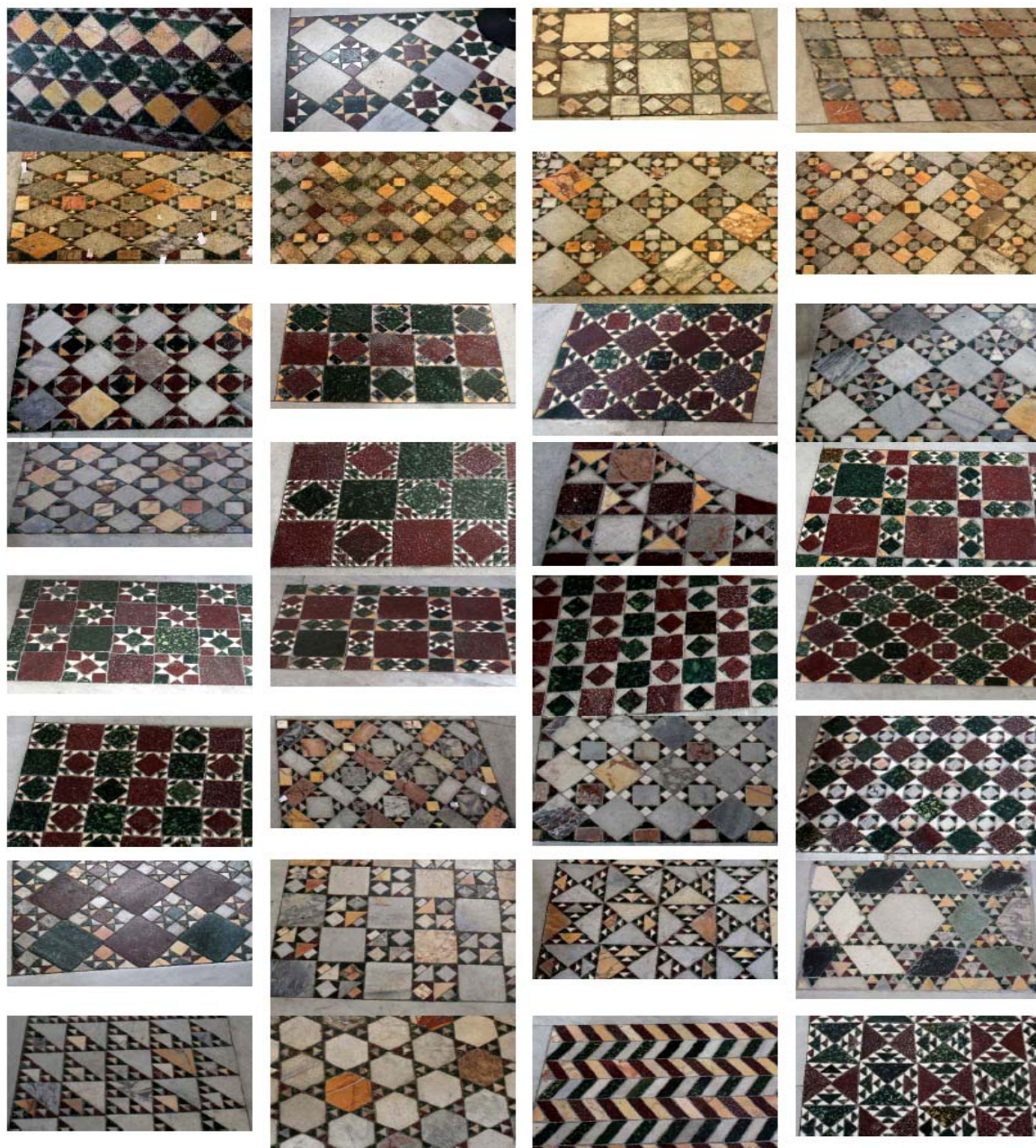



Fig. 28

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

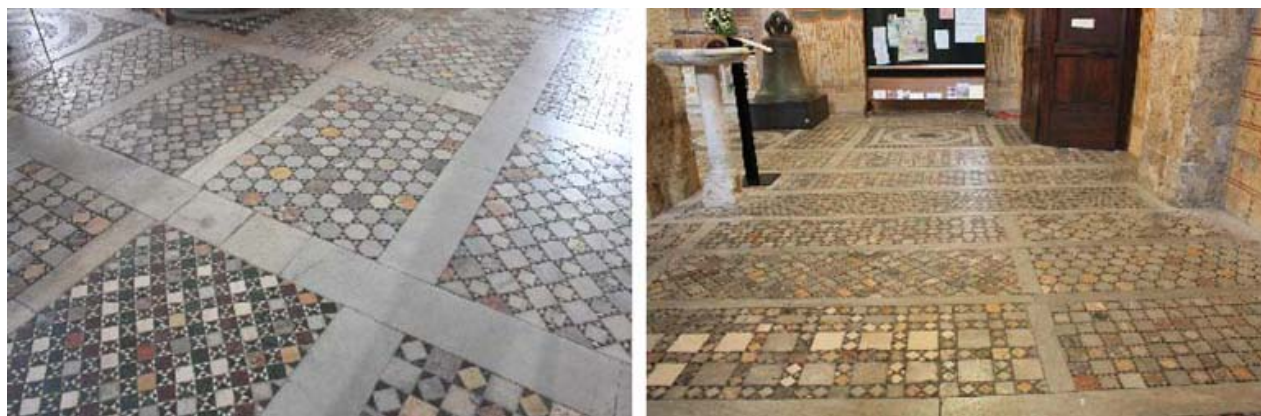



Fig. 32

Fig. 33

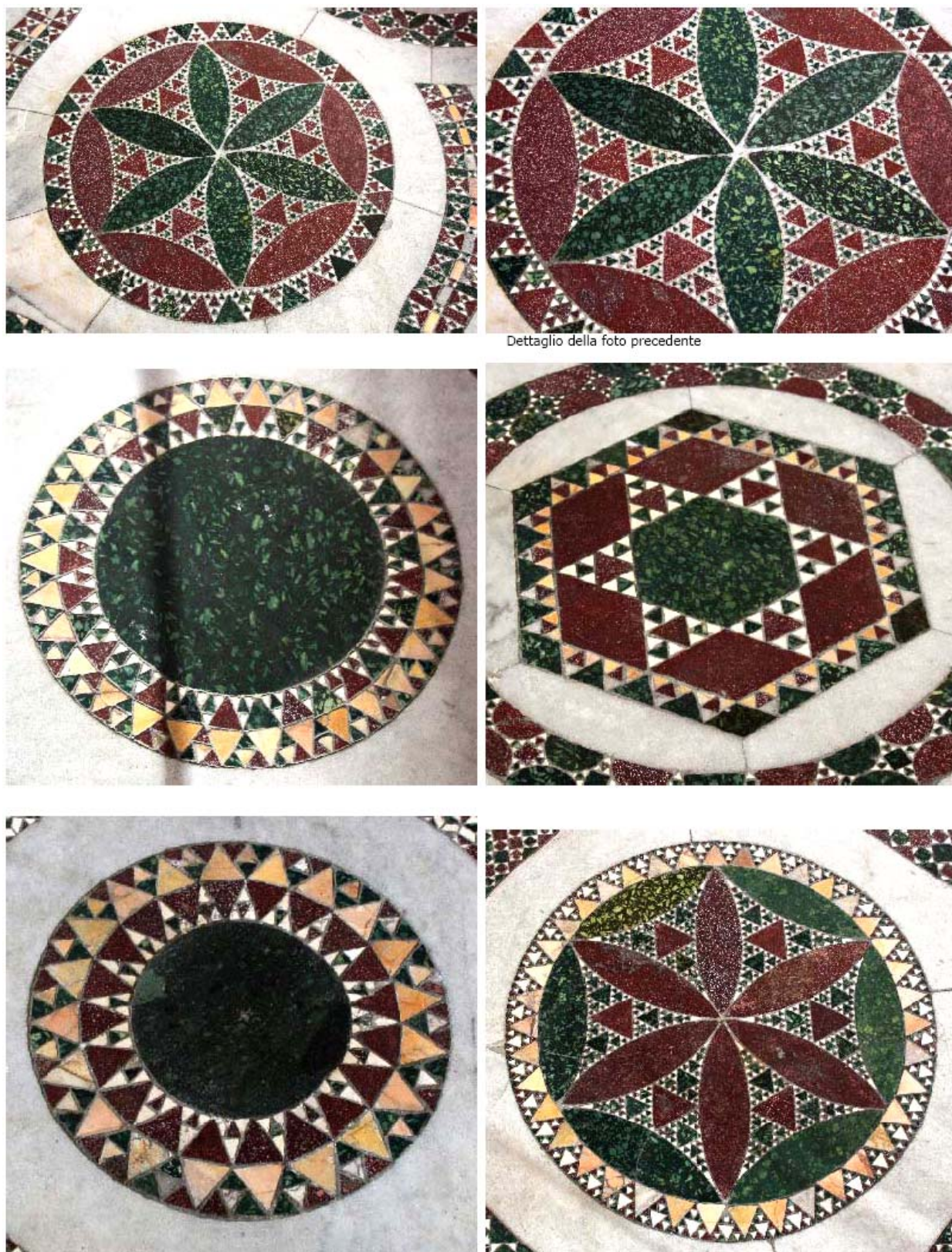



Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

01-02. In queste foto si vede chiaramente una sostanziale differenza nell'applicazione delle tessere minuscole. Nella 01 probabilmente siamo di fronte al lavoro originale dei Cosmati, nella 02 si vede che pezzetti minuscoli di tessere, realizzati in modo approssimativo, sono applicati senza riferimenti simmetrici nel colore, su uno strato di malta grigia.

03-04. Anche in questo caso possiamo vedere lo stesso pattern geometrico in due porzioni di pavimento distanti. A sinistra sembra vedere il lavoro originale, perfetto negli incastri delle tessere e anche nella simmetria dei colori. A destra ancora dei pezzetti di tessere vagamente triangolari adagiate su uno strato di malta grigia, con l'intromissione di una tessera rossa al posto di una verde.

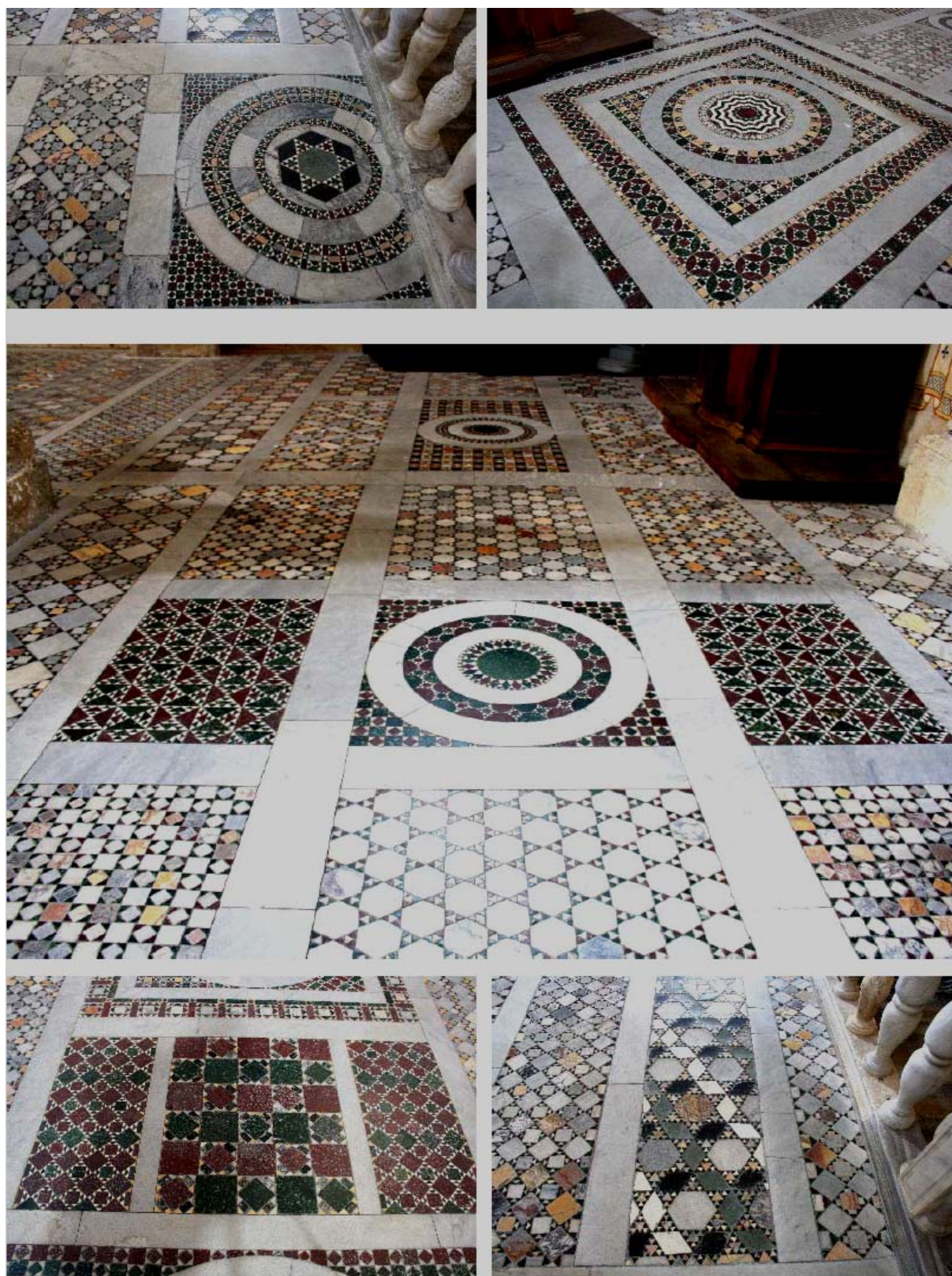
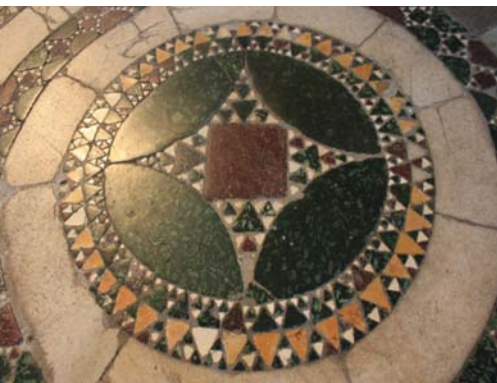



Fig. 38

In questa raccolta di immagini si vedono altre ripartizioni reticolari nella pavimentazione delle navate. La varietà dei motivi è consistente, ma buona parte è frutto di ricostruzioni moderne.

Considerazioni finali

Un bel dettaglio del pavimento della basilica superiore che raffigura uno dei disegni particolari che costituisce uno degli elementi stilistici forti presenti dei pavimenti della bottega di Lorenzo. Questo disegno, che da un modulo semplice circolare, produce visivamente l'effetto di una stella a quattro punte per mezzo di quattro losanghe di serpentino, con un quadrato di porfido al centro e campiture di triangoli, viene sviluppato in serie anche nelle decorazioni dei portali, di transenne, plutei, ecc. Completa il tutto una doppia fila di triangoli di serpentino e giallo antico. L'analisi delle tessere, permette di dire che esse sono in massima parte quelle originali, ma il lavoro è frutto della ricostruzione eseguita durante i restauri del XIX secolo.

Il pavimento cosmatesco della cattedrale di Anagni, quello della basilica superiore e quello della basilica inferiore, detta Cripta di San Magno, rappresenta uno dei monumenti più importanti di questa affascinante arte musiva nel Lazio meridionale. Intanto perché si è conservato abbastanza bene dal 1224-1231 ad oggi, nonostante le turbolente vicende storiche che hanno accompagnato la città di Anagni e la cattedrale stessa; poi perché entrambi i pavimenti recano la prestigiosa firma degli artefici: quella del maestro Cosma I in una epigrafe, per quello superiore, e con i figli Luca e Iacopo *alter*, insieme alla data del 1231, per quello inferiore. E' straordinario immaginare i maestri romani, chiamati al loro compito di decoratori dal Vescovo Alberto, arrivare nella città papalina: le carrozze piene di strumenti per il taglio delle tessere marmoree, molte delle quali, forse, già preparate nelle officine romane e trasportate in Anagni, mentre una buona parte del materiale veniva ricavato dalle rovine romane di Villa Magna e di altri siti archeologici vicini. Forse un anno di lavoro, o forse due, per il pavimento della basilica superiore. Il solo Cosma all'opera, sicuramente coadiuvato da un manipolo di allievi della bottega; fogli di progetto che si svolgono, srotolandosi, sul piano del pavimento della basilica da intarsiare. Ai lati delle navate, i numerosi cassettoni stracolmi di minuscole tessere musive, tutte da assemblare come un puzzle, secondo un disegno che il maestro Cosma avrà, per dovere e per rispetto, sicuramente discusso anticipatamente con il vescovo Alberto, per la necessaria approvazione. Sarebbe bello, oggi, vedere con i propri occhi gli artisti all'opera. Il modo in cui iniziarono a sviluppare la superficie pavimentale: chi iniziava a tracciare i contorni delle partizioni reticolari, tenendo conto delle misure delle cornici dei listelli di marmo bianco che le doveva separare; chi forgiava le forme delle tessere marmoree; chi dava disposizioni sul livellamento delle superfici e via dicendo. Sarebbe bello vedere oggi all'opera i maestri Cosmati, ma possiamo solo immaginarli. Attraverso la grandiosità del loro lavoro possiamo cogliere i tratti essenziali della loro passione, della loro devozione, del loro spirito artistico e religioso e la devozione con la quale lavoravano per l'istituzione religiosa rappresentata dal committente. Nel lavoro che ci hanno tramandato non si scorge solo un rispetto del dovere di realizzare l'opera a "regola d'arte", come dovrebbe essere oggi nell'edilizia pubblica e che spesso non è, ma una vera e propria devozione per l'arte che essi rappresentavano e per il significato che aveva il loro operato. Non solo un mestiere, quindi, ma una vera e propria missione per mezzo della quale doveva essere preservato ed esaltato il significato religioso del cammino del fedele nel tempio di Dio. Di quest'arte, oggi completamente perduta e ben rappresentata nel monumento cosmatesco lasciatoci in eredità dalla mano di uno dei più importanti *magistri romani*, possiamo solo coglierne i contorni e alcune sfumature dei reconditi, e latenti, significati iconologici di un simbolismo che oggi conosciamo solo per il loro fascino misterioso, perché incapaci di decifrare un linguaggio fatto di geometrie, proporzioni, simboli e colori che in una società come quella moderna, sempre più attenta solo ai beni di natura materiale, ha perduto ogni significato mistico e spirituale.

La cattedrale di Anagni, insieme con le altre opere realizzate dai Cosmati in città, rappresenta la piccola Roma cosmatesca a sud del *Patrimonium Sancti Petri*. La sede decentrata più importante della bottega marmoraria romana di Cosma I e figli che inorgoglisce la nostra Ciociaria, invocando però, a ottocento anni di distanza, la sensibilità di tutti verso una sempre più attenta e richiesta cultura della preservazione, studio e divulgazione dell'arte cosmatesca, come di tutto il patrimonio artistico e architettonico del nostro paese.

Il PAVIMENTO COSMATESCO DELLA CRIPTA DI SAN MAGNO

E' opinione generale che il pavimento della cripta di San Magno, nella cattedrale di Anagni, sia rimasto sostanzialmente inalterato nel corso dei secoli. Di tale convinzione è Enrico Bassan[18] che scrive "*Il pavimento della cripta sembra, viceversa, non aver subito alterazioni*"; dello stesso avviso è Luca Creti[19]: "*Contrariamente alla chiesa superiore, nel corso dei secoli la struttura del sacello sotterraneo non ha subito trasformazioni di rilievo, la sua facies è ancora sostanzialmente quella originaria… gli interventi si sono limitati all'apparato decorativo, lasciando intatti le pareti perimetrali, le strutture interne e il litostrato cosmatesco…. Il litostrato, che occupa l'intera superficie della cripta, è largamente originale poiché non risulta che nel corso dei secoli abbia dovuto subire manomissioni o restauri di una certa entità*". Entrambi questi autori forse hanno tenuto fede a quanto scritto da Dorothy Glass nell'opera citata prima (pag. 57): "Al contrario della basilica superiore, il pavimento della cripta è apparentemente sfuggito ai restauri". Ma la studiosa discerne abbastanza bene i tratti di pavimento che meglio sembrano essere originali con quelli prodotti invece da restauri "moderni", escludendo i quali, riconferma la sua impressione che il pavimento della cripta di San Magno sia uno dei più autentici, addirittura "senza rivali"[20].

Ma, andando indietro nel tempo, anche il Taggi[21] sembra testimoniare l'originalità del manufatto: "*L'intero pavimento della chiesa è coperto anch'esso di musaico, e questo è in tutto simile a quello del pavimento superiore, e si è conservato sino ad oggi sì bene, che non ebbe mai bisogno di alcun restauro*". Doroty Glass[22] ipotizza che il settore centrale del pavimento, quello occupato dai quincuxes mediani, sia il risultato di manomissioni moderne, ma osserva che l'identicità dei motivi su ogni lato dei quincuxes basterebbe a far credere all'autenticità del pavimento originale. Xavier Barbier de Montault, in uno studio particolareggiato della cattedrale, scrive: "*Le pavé-mosaique, intact jusque dans ses plus minimes détails…*"[23], dando piuttosto l'impressione di ripetere altri autori.

Simmetria geometrica e policroma

A parer mio invece tutto ciò non corrisponde alla realtà, se non l'ultima parte del pensiero della Glass. Ho analizzato le tessere del litostrato della cripta, una ad una, ma ancor più la policromia delle stesse che nel lavoro dei Cosmati ha un ruolo fondamentale e di grande significato.

Basta osservare con attenzione la corrispondenza di simmetria policroma delle tessere impiegate dai Cosmati per realizzare i motivi geometrici negli

---

[18] Bassan E. op. cit., pag. 74

[19] Creti Luca, *In marmoris arte periti, la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, pag. 165 e segg.

[20] Glass, op. cit. pag. 58: "Though the S. Magnus crypt at Anagni presents an unrivalled expanse of original Cosmatesque pavement, it should be pointed out that the pavement decorating at center and eastern apses of the crypt is largely modern. In addition to ne new pavement, there are a few fragments of original pavement which have obviously been relaid".

[21] Taggi C. *Della fabbrica della Cattedrale di Anagni*, Roma 1888, p. 28

[22] Glass D.F., *Studies on cosmatesque pavements*, British Archeological Report series, Oxford,1980, pag. 58

[23] X. Barbier de Montault, *Cathédrale d'Anagni*, Paris 1858, pag. 42.

arredi religiosi, come i troni vescovili, i candelabri pasquali, i plutei degli amboni, ecc., per rendersi conto che le stesse soluzioni dovevano costituire una sorta di canone stilistico, un *modus operandi*, che stava alla base anche nelle procedure della costruzione dei pavimenti. Non si tratta di una invenzione del XII o del XIII secolo, ma è una regola che fu ereditata dall'arte dell'*opus sectile* e dell'*opus tessellatum* fin dall'antichità. E' facile osservare come questa corrispondenza di simmetria dei colori nella disposizione delle tessere sia presente solo in alcune zone del litostrato, probabilmente più vicine al lavoro originale dei Cosmati, le quali possono essere prese a modello per la valutazione dello stato del rimanente lavoro.

La fascia pavimentale centrale con gli otto quincuxes giustapposti. L'insieme del pavimento non presenta un disegno unitario molto convincente. Sembra piuttosto che la fascia centrale volesse dimostrare una certa importanza sminuita, invece, dalle partizioni reticolari che la affiancano e che testimoniano un lavoro tutto sommato approssimativo, come lo è quello delle ricostruzioni dei pavimenti durante l'epoca barocca.

Non ha senso pensare che i Cosmati, così attenti alle proporzioni geometriche, realizzassero poi una confusione di incastri casuali policromi, senza tenere conto di alcuna simmetria tra loro. L'occhio vuole la sua parte e mai come in questo caso, desidera godere dello spettacolo della perfetta corrispondenza simmetrica dei disegni dei pannelli musivi e dei colori delle tessere che formano i patterns geometrici.

Nel pavimento della cripta possiamo vedere entrambi i casi: quello in cui la simmetria è rispettata e, visibilmente, ci si accorge di essere di fronte ad una parte di pavimentazione forse veramente originale; quello in cui non essendo questa simmetria rispettata, sembra non avere alcun senso la disposizione policroma delle singole tessere e, buttando l'occhio un po' più in dettaglio, si scorge anche l'imperfezione di esecuzione o addirittura la sostituzione dei materiali, e qui siamo di fronte alle parti di pavimento manomesse da restauri (buoni o cattivi che fossero), più ovviamente i danni dovuti all'incuria del tempo e dell'uomo.

Sono fermamente convinto che i Cosmati, nel loro intento, lavorassero per realizzare meravigliose simmetrie geometriche e policrome, sia nei pavimenti

marmorei che nelle decorazioni degli arredi religiosi. In quest'ultimi, essendosi spesso conservati meglio, è più facile osservare questa caratteristica cromatica e geometrica nei disegni realizzati, specie dove i reperti non hanno praticamente subito alcuna modifica. Non si può dire lo stesso, purtroppo, per i pavimenti. Anzi è bene distinguere, sulla base dell'esperienza acquisita, che tutti i pavimenti cosmateschi romani, sia quelli del XII che del XIII secolo, presentano abbondantemente questa caratteristica di difformità, o meglio asimmetria, dei colori nella disposizione delle tessere nei motivi geometrici. Ciò è dipeso esclusivamente dalle numerose manomissioni in restauri approssimativi occorsi nel lungo periodo di tempo che va almeno dal XV al XVIII secolo. Quando dalla metà del XIX secolo i restauri furono finalmente intesi non a disfare e distruggere l'antico per dare spazio al nuovo, ma per preservare i beni artistici, si iniziò a vedere ricostruzioni e risarcimenti di pavimenti cosmateschi dove le caratteristiche predette risultano in gran parte presenti: se ne trovano significativi esempi nei pavimenti restaurati di Santa Maria in Cosmedin, Santa Maria in Trastevere, Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, giusto per citarne alcuni.

Fig. 39a, b, c. Dettagli del pavimento ricostruito in Santa Maria in Trastevere a Roma.Sebbene si tratti di un rifacimento, forse totale dell'antico pavimento, ciò che è importante osservare è la caratteristica della perfetta simmetria tra i colori delle tessere nei rispettivi motivi geometrici. In effetti, il lavoro originale dei Cosmati doveva presentarsi proprio in tal modo.

In queste tre immagini (fig 39) si vede un esempio dell'applicazione delle caratteristiche di simmetria geometrica e policroma in uno dei pannelli

ricostruiti del pavimento di S. Maria in Trastevere a Roma ed è ben visibile la corrispondenza dei colori, disposta simmetricamente (eccetto qualche piccola variazione dovuta ai restauri). Da quanto detto quindi, è ovvio concludere che se qualora dovessimo trovarci davanti ad un pavimento cosmatesco realmente inalterato da restauri, dovremmo essere in grado di osservare le caratteristiche sopra descritte con molta facilità per una superficie abbastanza ampia del litostrato. La disposizione casuale dei colori delle tessere, invece, impiegate nei restauri antichi con il principale intento di colmare gli incassi vuoti lasciati dalle tessere scomparse, o prodotta dalla ricostruzione arbitraria e casuale dei pannelli musivi reimpiegando il materiale antico, è quanto si vede nella maggiore parte dei pavimenti cosmateschi, ed è quanto si rende evidente in buona parte anche nel pavimento della cripta della cattedrale di Anagni.

Ciò dimostra inequivocabilmente che esso è stato non solo manomesso - come risulta anche dalle aggiunte marmoree, dall'altare costruito sul pavimento con il gradino tufaceo che ricopre mezzo quincux, dalle aggiunte e dalle assenze di parti anche intere di tessere - ma è stato anche restaurato senza quell'attenzione dovuta nel corso dei secoli, disponendo in modo casuale i colori delle tessere di riempimento. Per questo motivo si nota una buona simmetria policroma, che evidenza lo stato di originalità del pavimento, solo in alcune parti rimaste più o meno intatte.

Fig. 40-41

Come si può vedere i colori delle tessere sono disposti in modo uniformemente simmetrico. La fascia curvilinea della prima foto presenta ai bordi una serie di 4 triangoli verdi alternati sempre da 1 rosso; al centro la serie di quadrati disposti a 45° è sempre di colore bianco, alternati a una serie doppia di 4 quadrati verdi e due rossi. La fascia circolare stretta prevede un'alternanza

di triangoli, sempre uno verde ed uno rosso sullo sfondo delle rimanenti tessere bianche; al centro, l'esagono ha le losanghe esterne tutte verdi e all'interno i triangoli sono scomposti in uno grande verdi e i piccoli in rosso mentre i contorni della stella bianca sono sempre rossi. La stessa simmetria si vede per gli esagoni in alto a sinistra della tessitura *ad triangulum*. Ugualmente tutto ciò si nota anche nelle foto della fig. 40: nella foto *b)* i triangoli esterni sono sempre verdi e le tessere minuscole dei triangoli di riempimento sullo sfondo bianco hanno il centrale sempre rosso e gli altri sempre verdi. Nella *c)* i triangoli esterni sono sempre due rossi e uno verde e i piccoli tutti verdi, mentre i contorni del *fiore della vita* (foto *c* fig. 39) sono tutti rossi e le tessere oblunghe sono tutte verdi. Le campiture interne presentano triangoli grandi rossi centrali contornati da file di triangoli sempre verdi piccoli, tutti su sfondo bianco. Questo era il vero lavoro dei Cosmati ed è quello da cui bisogna partire per definire le condizioni di tutti gli altri pavimenti che ancora si conservano nelle altre chiese. Lo stesso lavoro di simmetria geometrica e policroma lo riscontriamo ancora in altre chiese importanti di Roma, come gli esempi delle figg.40-44.

Nella foto 01 di fig. 41 si vede un dettaglio da San Giovanni in Laterano, probabilmente le tessere triangolari tra le losanghe della stella dovevano essere tutte di colore rosso; le tessere a goccia rispettano la simmetria: una rossa e una verde e lo stesso accade per i triangoli del bordo esterno.

Nella foto 02 si vede ancora un ottimo esempio di simmetria.

La foto 03 è abbastanza significativa perché questo pattern si vede molto spesso in quasi tutti gli altri pavimenti cosmateschi, ma è difficile però notare una simile simmetria policroma come in questo caso. Da notare bene che il quadratino bianco disposto a 45° al centro della stella, è contornato sempre da 4 tessere triangolari rosse che formano il quadrato rosso in cui è inscritto. Questa soluzione cromatica è una di quelle che sono quasi sempre manomesse negli altri pavimenti, a causa dei restauri. I quadrati grandi, a 45°, sono tutti rossi e quelli piccoli, attorno alla stella, tutti neri. Nel caso del pavimento della cripta della cattedrale di Anagni, questo non si verifica, ed ecco un esempio di confronto immediato:

Fig. 42

05 Roma, S. Giovanni in Laterano — 06 Roma S. Giovanni in Laterano

Nelle prime due foto (fig 43) si vede lo stesso pattern geometrico di S. Maria in Cosmedin (fig. 44). La prima foto lo mostra come motivo di riempimento in tessitura ortogonale tra gli spazi dei cerchi dei quincuxes. Nella seconda foto ritroviamo lo stesso motivo, ma in tessitura a 45°, come si vede in una parte

della pavimentazione dei rettangoli laterali, nei pressi di uno degli altari. Il confronto con la foto di S. Maria in Cosmedin è immediato.

Nella 01 la simmetria doveva mostrare una fila di quadrati diagonali dentro la stella bianca alternativamente di colore rosso e nero, ma come si vede la serie è interrotta. I quadrati di riempimento intorno alla stella dovevano essere o di colore uniforme o alternati, qui invece sono casuali tra il rosso e il nero e i quadrati grandi bianchi (che in S. Maria Cosmedin sono sempre tutti rossi), si alternano invece a quadrati di colore giallo, grigio ecc.

Fig. 43

01 Anagni, Cripta

02 Anagni, Cripta

Fig. 44

Da ciò si deduce che i pavimenti in cui non si osservano le caratteristiche di simmetria geometrica e policroma, come viste sopra, sono da considerarsi manomessi e/o restaurati male.

Infine, nelle foto della fig. 45, si vede un esempio di perfetta simmetria nella decorazione del portale dell'abbazia di Fossanova a Priverno (LT). La foto di destra mostra un raro frammento inedito[24], forse appartenente ad un pluteo di ambone, o ad una tribuna, attribuito al maestro Iacopo di Lorenzo in un testo dell'800 e proveniente dalla chiesa di S. Lucia in Marino di Roma, oggi nel locale museo (foto per gentile concessione del dott. Alessandro Bedetti del Museo Civico di Marino) in cui si vede il risultato di una perfetta simmetria policroma tra le tessere che formano il motivo geometrico decorativo di un reperto veramente originale. Una volta assimilato questo semplice concetto basilare, resta facile determinare ciò che è accaduto nei pavimenti cosmateschi che ancora si conservano. Alla luce di queste considerazioni, quindi, vediamo in particolare qualche dettaglio del pavimento.

[24] Il reperto è descritto e pubblicato in N. Severino, *Le Luminarie della Fede vol. 5, Itinerari d'arte cosmatesca nel basso Lazio*, ed. ilmiolibro.it, Cromografica, Roma, 2011

Fig. 45. A sinistra si vede un dettaglio della decorazione cosmatesca nel portale dell'abbazia di Fossanova a Priverno; a destra un dettaglio del reperto cosmatesco proveniente dalla chiesa di Santa Lucia di Marino e conservato nel locale Museo Civico (cortesia Museo Civico Marino).

La cripta di San Magno, nella cattedrale di Santa Maria ad Anagni è uno dei monumenti d'arte più importanti a sud di Roma. In essa si conserva un ciclo pittorico medievale del XIII secolo che cattura l'attenzione dei maggiori esperti del settore e, inoltre, conserva il pavimento cosmatesco realizzato da *magister Cosma* che va identificato con Cosma I (opere datate dal 1210 al 1231), figlio di Iacopo (figlio di Lorenzo) e non con Cosma II (opere dal 1264 al 1279), figlio di Pietro Mellini, della seconda famiglia di marmorari romani. La cripta si trova interrata sotto il livello del presbiterio e conserva un impianto ad *oratorio*, cioè a *sala*, con tre absidi semicircolari. Essa si estende in modo longitudinale, per circa venti metri, trasversalmente alla linea della navata della chiesa ed è suddivisa in tre navate trasversali e sette longitudinali, sorrette da ventuno campate su dodici colonnine. Su uno dei gradini dell'altare maggiore, dedicato a San Magno, si legge l'iscrizione:

MAGR COSMAS CIVIS ROMANUS / CV FILII SVI
*** LVCA * ET IACOBO / HOC OPVS * FECIT ***

Da cui apprendiamo che i lavori furono eseguiti dal maestro Cosma e dai suoi figli Luca e Iacopo. Questa iscrizione, però, nonostante citi i nomi degli artefici, non riporta una data precisa senza la quale diventa difficile poter dire con certezza in qualche anno fu realizzato il pavimento della cripta. Ma un'altra epigrafe, molto più lunga, che si trovava murata nella cripta, ci dice che alla presenza del vescovo Alberto, il maestro Cosma spostò l'altare trovando le spoglie del martire San Magno; queste, una volta esposte ai fedeli, furono di nuovo riposte sotto l'altare. Ciò avvenne l'11 aprile del 1231[25], secondo l'iscrizione riportata forse per primo da Marc'Antonio Boldetti[26] e ripresa dagli autori successivi, conservata oggi nel Museo Lapidario della cattedrale (nella cripta, l'originale è stata sostituita da una copia identica):

---

[25] Così il Promis, op. cit., pag. 18; Glass invece riporta la data errata del 20 aprile 1231.

[26] Marc'Antonio Boldetti, *Osservazioni sopra i Cimiteri de' Santi Martiri ed antichi Cristiani di Roma*, Roma, 1720, Lib. I, pag. 747.

✠ ANNO DNI. M. CC. XXX. I. XI. DIE EXEVTE APLIS
PONT. DNI GG. VIIII. PP. ANN. EI V. VEN. ALBERTO
EPO RISIDENTE INOC. ANAG. P MANUS MAGRI COS
ME CIVIS ROMANI FUIT AMOTV ALTARE
GLORIOSISSIMI MART PRESVLIS MAGNI IN
FRA QVOD FVIT IVETVM IN QDA PILO
MARMOREO RVDI PRETIOSVM CORP IPI MART.
Q. KL. MAII SEQNTI TOTI PP. PVBLICE OS
TENSO. EODEM DIE CV YMPNI ET LAVDIB I EO
DEM PILO SVB ALTARI I HOC ORATORIO I
IPI HONORE CDITO PER EVNDIT E RECON
DITVM CVM HONORE.

Si ritiene quindi che tale data sia da considerarsi un *terminus post quem* per i lavori di Cosma relativi al pavimento della cripta nella cattedrale di Anagni[27].

In realtà, vi sarebbe un'altra iscrizione, andata perduta insieme all'altare su cui essa si trovava in origine. Di questa epigrafe ne ha parlato Smith[28], ripreso da Glasss[29], da Claussen[30] e da Cappelletti[31]: " L'antico altare di S. Magno (ora nel Museo della cattedrale[32]) porta l'iscrizione **ANNO DOMINI MCCXXXI PER MANUS MAGISTER COSME CIVIS ROMANUS FUIT AMOTUM ALTARE**". Essendo molto simile all'epigrafe precedente che era molto lunga, Claussen ha ipotizzato che questa potesse essere un sunto, una sorta di abbreviazione dell'altra troppo lunga. In ogni caso, la sua scomparsa, insieme al presunto altare rimosso, dalle collezioni lapidarie della cattedrale costituisce un mistero e comunque nulla di più ci dice di quanto non si ricavi dalla prima iscrizione.

Il pavimento, come nello stile cosmatesco degli altri litostrati, presenta una fascia longitudinale che attraversa la cripta per tutta la sua lunghezza. Essa si trova esattamente al centro e viene affiancata dai regolari rettangoli, fino a coprire tutta la superficie pavimentale. Sembra che il maestro Cosma, per evidenziare l'importanza della Cripta, come anche della navata della basilica superiore, abbia scelto di produrre nella fascia centrale non una fila di guilloche intervallate da uno o più quincuxes centrali, ma addirittura una successione esclusiva di quincuxes meravigliosi. Non è dato sapere i motivi di questa scelta, anche perché non siamo in grado di stabilire se e perché una successione di quincuxes doveva essere più importante di una fila di guilloche.

E' straordinaria, da parte di Cosma, la scelta di riprodurre gli otto quincuxes del pavimento della navata della basilica superiore, esattamente anche nella cripta, come se si trattasse di una seconda importante cattedrale sotterranea, con

---

[27] Camillo Boito, nel suo famoso articolo nel cui titolo conia forse per la prima volta il termine di *architettura cosmatesca*, del 1860, dopo aver riportato tale iscrizione scrive: "Allo stesso anno milledugentotrentuno si deve riferire l'opera del pavimento a mosaico in essa cripta di S. Magno, eseguito da Cosimo insieme a' figlioli Luca e Jacopo".

[28] M.Q. Smith, Anagni*, an example of medieval typological decoration, in Papers of the British School at Rome* XXXIII, 1965, 5-6.

[29] Glasss, op. cit. pag. 59 nota 1.

[30] P.C. Claussen, *Magistri doctissimi romani, in Corpus Cosmatorum*, Stuttgart, 1987, pag. 97.

[31] Lorenzo Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina, iconologia*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma, 2002, pag. 23.

[32] Sono le parole di Smith, quindi la lapide era nel Museo ai suoi tempi.

l'intento di non sminuirne visivamente l'importanza e di produrre lo stesso effetto di meraviglia e grandezza nel fedele che varcava prima la soglia della navata superiore e poi quella della cripta. In effetti, il vescovo Alberto e il maestro Cosma si saranno chiesti: "quale pavimento si può realizzare nella cripta di San Magno perché l'effetto visivo non produca nel fedele che la visita, dopo aver attraversato la navata principale della chiesa, un senso di minore importanza?". E possiamo immaginare che Cosma abbia risposto: "Riproduciamo esattamente tutto il disegno della fascia centrale di otto quincuxes, nel senso longitudinale della cripta, così che il fedele si trovi al cospetto di un effetto visivo ancora più travolgente perché più concentrato". Inoltre è da considerare che l'opera di Cosma si integrava perfettamente con il lavoro dei grandi artisti che produssero il ciclo pittorico. I due orizzonti artistici si sfiorano, a tratti, nei segni tangibili delle volte a crociera delle navate affrescate, con i disegni geometrici del pavimento cosmatesco.

Prima di analizzare in dettaglio alcune parti principali della pavimentazione, è bene far presente che la fascia centrale con gli otto quincuxes, mostra una cura ed arte nella realizzazione che non si riscontra invece nelle fasce rettangolari che la affiancano. Questo dimostra due cose: la prima è che i maestri posero sicuramente maggiore attenzione nella realizzazione dei quincuxes; la seconda è che i pannelli rettangolari più lontani, evidentemente di importanza minore rispetto alla fascia centrale, potrebbero essere stati assegnati alla manodopera di personale meno esperto per completare, sicuramente con una certa urgenza, i lavori nel più breve tempo possibile. Ora, come abbiamo visto, è opinione comune che questo pavimento sia largamente originale, che la superficie della cripta non sia stata mai ritoccata, manomessa o restaurata. Non so come questa opinione possa essere stata accolta dagli studiosi e diffusa con tanta superficialità, quando basta una semplice e breve analisi *in loco* per accorgersi che molte cose devono essere accadute nella cripta nel corso di otto secoli.

Fig. 46. Il primo altare sulla destra con le cinque fasce musive.

Il piano rialzato su cui giace il primo altare della navata, entrando sulla destra, dando le spalle all'abside con il Cristo Pantocratore, è non solo molto rovinato, ma non presenta parti di pavimento cosmatesco. Eppure esso è decorato con intarsi. Certamente Cosma fece il pavimento anche in quella zona dell'altare che oggi non c'è più.

In detto altare (fig. 46) ci sono cinque decorazioni cosmatesche: tre verticali lunghe e due orizzontali piccole alla base. Se le analizziamo, possiamo osservare quanto segue. Le prime tre verticali potrebbero essere originali e non sono mai state ritoccate. Le due in basso invece si presentano alquanto deteriorate e con elementi di rottura della simmetria policroma che lasciano intendere ad una manipolazione o restauro.

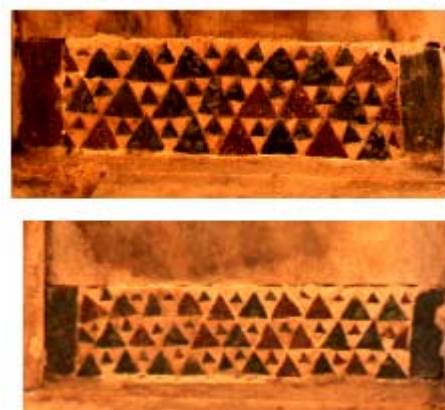
Osserviamo inoltre una curiosità. Le fasce verticali si presentano con caratteristiche uniformi ed omogenee del pattern geometrico e nella simmetria policroma, ma la distribuzione del numero di elementi al suo interno è diversa ed è stabilita come segue. La prima a sinistra è costituita da una fila di 8 quadrati disposti a 45° di colore verde cui seguono altri 7 di colore rosso e ancora 7 di colore verde; la fascia centrale presenta invece 7 quadrati verdi, 7 rossi e 8 verdi, cioè il contrario della prima; la terza fascia presenta 9 quadratini

Fig. 47 (in basso): Fasce verticali decorative dell'altare;

Fig. 48 (a destra): Le due fasce orizzontali presenti sull'altare.

verdi, 9 rossi e ancora 9 verdi. Quindi la fascia di destra è decorata con quadratini di misura leggermente inferiore rispetto a quella di sinistra e non ne capiamo il motivo, anche se la simmetria rimane rispettata in massima parte (solo il dettaglio fotografico ha permesso di rilevare questa sottile differenza).

Le due piccole foto sopra invece mostrano le due fasce orizzontali, corte e più larghe rispetto a quelle esterne. Il pattern geometrico è diverso e richiama il motivo *ad triangulum*, anche se qui la visione degli esagoni non è evidenziata. Si tratta di una disposizione consecutiva, su tessitura a 60°, di due moduli triangolari, uno uniforme e l'altro scomposto in elementi minori (4 tessere triangolari). Qui però la simmetria policroma non è rispettata in tutto, il che significa che queste due fasce sono state manipolate nel corso del tempo. Una mia ipotesi è che tutte e cinque queste fasce, facevano parte un tempo del primitivo pavimento del gradino rialzato di questo altare in quanto, come si può vedere, l'altare di San Magno, non presenta alcuna decorazione, e le decorazioni cosmatesche degli arredi liturgici, come anche gli altari, non erano eseguite con pezzi utilizzati per fare i pavimenti, ma con paste vitree come quelle utilizzate per le decorazioni delle colonne tortili dei ceri pasquali. Molto probabilmente, quindi, queste cinque fasce sono state estratte dai resti del pavimento che è andato perduto in tempi antichi e poi ricostituite ad abbellimento di questo altare. In particolare, le due piccole fasce orizzontali presentano un taglio molto approssimativo lungo i bordi e quasi certamente esse facevano parte (come le altre tre verticali) delle fasce esterne che delimitano le guilloche o i rettangoli delle piccole navate. Inoltre, si nota bene che esse sono state incollate nel punto in cui si trovano. Un'altra prova che rafforza questa ipotesi è appunto l'inspiegabile difformità del numero e delle dimensioni delle tessere quadrate impiegate nelle tre fasce verticali, il che dimostra che esse sono state reimpiegate ed "adattate" ad abbellimento dell'altare. Poi basta anche un po' di logica. Conoscendo la qualità e la maestria dei lavori di intarsio per le decorazioni degli arredi liturgici è lecito chiedersi: chi, tra i grandi maestri Cosmati, si sarebbe sognato di abbellire un altare con decorazioni tanto approssimative e con tessere di reimpiego derivate dal materiale utilizzato per le pavimentazioni? Un caso simile, cioè di reimpiego di lastre di pavimentazioni, anche di grandi dimensioni, riguarda la presunta recinzione presbiteriale presente nella chiesa di S. Menna a S. Agata dei Goti in provincia di Benevento. Ciò conferma l'usanza, forse iniziata dal XV secolo e durata fino al XVIII, di impiegare materiale di spoglio derivato da resti di pavimentazioni, allo scopo di abbellire altari secondari o addirittura parti di recinzioni presbiteriali, plutei di amboni ecc. Al contrario, anche i pavimenti venivano spesso risarciti con plutei e lastre musive provenienti dagli smembrati arredi. Un esempio tra i più importanti del genere si può vedere nel pavimento della basilica celimontana di San Gregorio Magno a Roma.

Quando questi lavori di "restauro" siano stati eseguiti nella cripta non è dato sapere, ma ciò dimostra ampiamente che il mio pensiero sulla possibile manomissione del pavimento, sui restauri sconosciuti e sulle possibili alterazioni che ne derivarono, tra cui anche le modifiche degli altari della cripta, trova spazio per una logica conferma e che prima di dare sentenze definitive

che poi si tramandano per "sentito dire", bisognerebbe sempre fare una attenta analisi particolareggiata dei reperti.

L'altare di San magno

Fig. 49

Come si è detto, sull'altare di San Magno non risulta alcuna decorazione cosmatesca, e sembra strano che Cosma, dopo averlo spostato (come recita l'epigrafe) non l'avesse abbellito, anche perché esso è posizionato su un doppio livello rispetto al piano di calpestio, proprio per risaltare una importanza maggiore rispetto agli altri. Tutt'intorno si notano fasce decorative che contornano l'altare, mentre la pavimentazione si spinge nell'abside retrostante, fin sotto il muro. Dietro l'altare c'è una bellissima guilloche di tre dischi, delimitata a sinistra dal primo gradino dell'altare e a destra da una fascia di listelli di marmo bianco. Oltre questa fascia si vede una parte di pavimentazione che presenta una certa disomogeneità nel disegno la quale si distacca in modo brusco ed evidente dallo stile e dalla bellezza della guilloche. Questa zona musiva sembra addirittura essere in difformità con le caratteristiche stilistiche e di esecuzione della restante parte del litostrato, come se fosse stata supplita con aggiunte di materiale di riuso. La bellezza della guilloche ha veramente poco a che fare con il resto del pavimento che la contorna e sembra addirittura che abbia risentito di meno dell'incuria e dell'usura del tempo, rispetto al resto degli angoli pavimentali che giacciono sotto il perimetro dei muri. Viene quindi da pensare che essa, essendo sicuramente più importante delle zone di riempimento che la contornano, sia stata soggetta ad un qualche restauro di cui non si ha notizia.

Fig. 50

Sopra a sinistra (fig. 50) si vede la parte retrostante l'altare di San Magno, a destra il particolare della parte di pavimento tra la delimitazione della guilloche e il muro dell'abside. E' ben evidente la differenza sia stilistica che di esecuzione. Le losanghe sono disposte in modo approssimativo le une con le altre; la parte destra del pavimento è stata rifatta e supplita con pezzi di marmo; non esiste nessuna simmetria policroma nelle tessere.

La guilloche (fig. 51) rispecchia l'arte del maestro cosmato che la eseguì, ma non il risultato come doveva apparire a lavoro finito. Sempre in base a quanto esposto sopra sull'originalità delle pavimentazioni cosmatesche, basata sul principio del rispetto della simmetria policroma delle tessere, è facile osservare che anche qui, nella cripta, gran parte del pavimento è stato soggetto a ritocchi e

restauri, sicuramente anteriori al XIX secolo, che non hanno tenuto conto di questa importante regola dei lavori dei Cosmati. Così anche in questa guilloche si osservano spesso tessere semidistrutte e male incassate nell'alloggiamento e, principalmente, sezioni di policromia simmetrica interrotte continuamente.

Fig. 51

Per esempio, la predominanza di tessere quadrate a 45° nella fascia circolare centrale della prima ruota, è indicativa del fatto che probabilmente o esse erano tutte verdi, o era presente un'alternanza di due verdi e una rossa; oppure di tre verdi e una rossa, e via dicendo. Mentre i quadratini gialli della prima fascia esterna (che si vedono più fitti nella seconda ruota) qui sono quasi tutti bianchi. I triangoli gialli che contornano il disco di porfido verde mantengono una buona originalità mentre quelli verdi erano forse disposti a due a due, rossi e verdi. Le numerose rotture nelle tessere, nei dischi delle ruote e nei listelli di marmo da cornice, indicano che il pavimento ha subito gravi danni nel corso del tempo ed è stato certamente rimaneggiato più volte. Il disco della seconda ruota la dice lunga. E' impensabile che Cosma, o i figli, realizzassero un simile scempio di simmetria: tre tessere grandi a forma di goccia di colore verde ed una sola rossa (peraltro spezzata!). Cosa che si ritrova in altre zone del pavimento della cripta e che dimostra come sia arrivato a noi certamente tutt'altro che originale e inalterato.

Nelle foto a, b, della fig. 52, faccio ancora un esempio di confronto per dare una idea di come dovrebbe essere un vero lavoro cosmatesco (a destra) nel pavimento di S. Maria in Cosmedin a Roma, e un'alterazione quasi totale (a sinistra) nel pavimento della cripta della cattedrale di Anagni. Come si vede, il pattern geometrico, tra i più caratteristici dei Cosmati, è caratterizzato da una simmetria tra la geometria e i colori delle tessere. Le due caratteristiche devono sussistere entrambe, altrimenti non avrebbe alcun senso. Nel pattern di S. Maria in Cosmedin si vede il disegno costituito da 4 tessere a goccia disposte a formare un cerchio che racchiude all'interno un quadrato e 4 piccole tessere triangolari. La simmetria dei colori (ben visibile nella prima fila in basso) consiste nel realizzare una figura di tessere oblunghe di colore verde, con al

centro un quadrato, e tessere triangolari di colore rosso. Se si osserva la foto a sinistra che rappresenta la parte di pavimento realizzata sul primo gradino dell'altare di San Magno, nella cripta di Anagni, tale simmetria policroma non sussiste.

Fig. 52 a, b

Fig. 53

La fig. 53 mostra un'altra sezione dello stesso pattern precedente sull'altare di S. Magno. Qui l'intervento dell'uomo forse non c'e stato, se non per qualche piccolissima parte e, come per magia, ritorna la simmetria nella posizione delle tessere colorate che caratterizza il vero lavoro dei Cosmati. Il disegno è leggermente diverso da quello di S. Maria in Cosmedin perché qui viene aggiunto un piccolo quadratino bianco inscritto a 45° in quello centrale, presentandosi alternativamente nelle file orizzontali. Nella prima fila in basso si vedono tutte le tessere a goccia di colore verde; al centro il quadratino e le tessere triangolari rosse. I cerchi si sovrappongono a quelli della fila superiore che quindi presentano due tessere a goccia colore rosso (sopra) e verde (sotto) con al centro un quadratino rosso in cui è inscritto un'altro quadratino a 45° bianco e le tessere piccole triangolari di colore misto, alcune delle quali forse sono state sostituite. Segue la terza fila dal basso, con i colori invertiti, mentre la quarta fila ritorna come la prima, con i cerchi tutti di colore verde. La scelta di utilizzare un quadratino bianco a 45° al centro dei cerchi, con una alternanza dei colori tra il rosso e il verde offre un risultato molto elegante e di grande effetto.

Fig. 54

Nella fig.54 si vede molto bene come il pavimento originale sia stato distrutto e supplito, arrangiato, sarebbe meglio dire, con listelli di marmo bianco lungo il perimetro del muro che porta al terzo abside. Qui si vedono spezzoni di patterns difficilmente assimilabili all'uniformità e organicità del

lavoro di composizione mosaicale dei pavimenti dei Cosmati. Sembra piuttosto che queste zone siano state riempite con materiale di riuso, proveniente da altre pavimentazioni e qui sistemate alla meglio per colmare i vuoti. Anche i colori dei marmi hanno poco o niente a che fare con le scelte policrome dei pavimenti cosmateschi e testimoniano ancora una volta la sicura manomissione e alterazione del litostrato originale della cripta.

Fig. 55

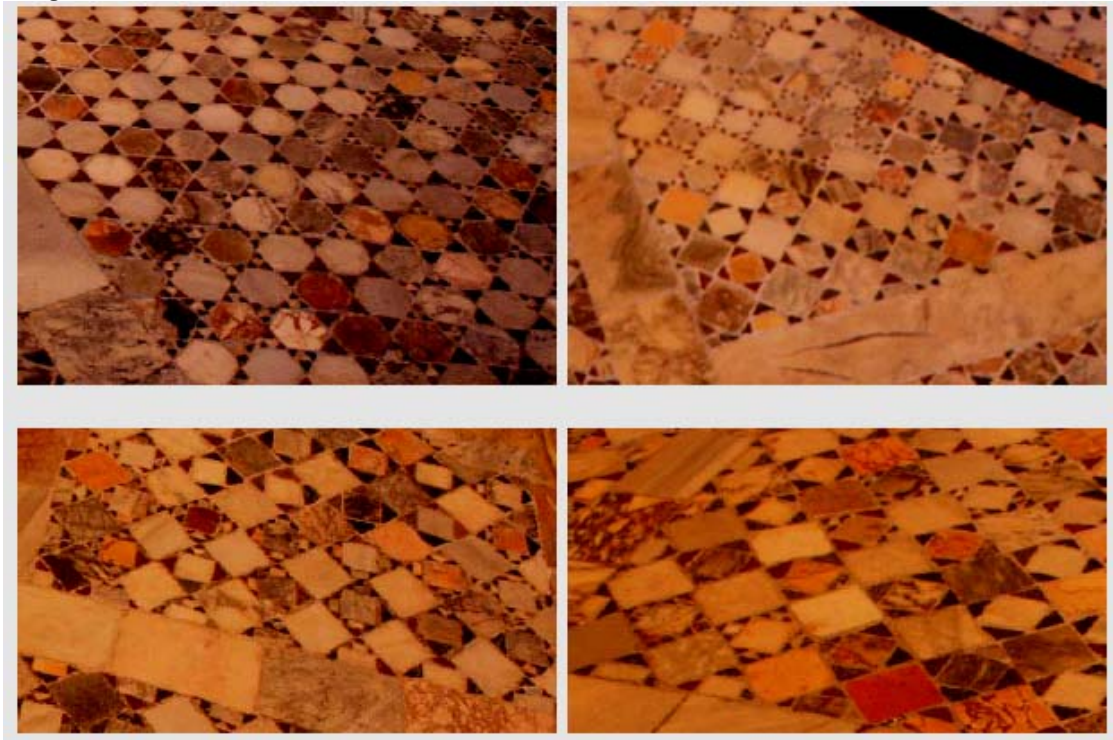
Percorrendo il perimetro destro dei muri della cripta ci avviciniamo al terzo altare. La prima foto di fig. 55 mostra il pavimento che sta nel passaggio dal secondo alla terza abside; la foto di destra mostra le condizioni e lo stile del pavimento della terza abside, dietro l'altare. Si vede chiaramente lo stato di degrado del litostrato e la manomissione di ogni sua parte, addirittura con una mescolanza di patterns senza alcuna delimitazione, come si nota in basso a destra. Il disegno *ad quadratum*, viene mescolato con lo stesso motivo in cui però sono aggiunte le tessere triangolari bianche che formano come una stella. Nei riquadri nella foto di destra, inoltre, si nota una buona corrispondenza dei disegni geometrici con alterazione della sola simmetria dei colori delle tessere.

Fig. 56

La fig. 56 mostra un dettaglio del rettangolo del pavimento nei pressi della terza abside. Difficilmente si potrebbe credere che il risultato di quanto si vede in foto possa essere il lavoro del maestro Cosma o di Jacopo e Luca. Purtroppo questo è solo il risultato di un brutto restauro.

Gli esempi visti sopra di difformità dal lavoro originale dei maestri Cosmati, sono solo alcuni. Se ne potrebbero elencare decine nel solo pavimento della cripta, e sicuramente ci imbatteremo in altri casi nelle prossime descrizioni relative alla fascia centrale. L'evidente incongruenza stilistica dei patterns e dello stile dei rettangoli che fiancheggiano la fascia centrale, è stata giustificata

dagli studiosi[33] pensando che essi fossero stati realizzati da più maestri (forse apprendisti) che avrebbero lavorato indipendentemente l'uno dall'altro a proprio piacere e seguendo i propri gusti decorativi. Sinceramente, non mi pare che sia sostenibile una simile ipotesi che prevede l'abbandono totale delle regole compositive adottate dai maestri cosmateschi. Piuttosto sono propenso a credere che le partizioni reticolari qui siano il frutto di manomissioni, reimpiego di materiale antico e di approssimativi restauri antichi di cui non si ha notizia[34]. Qui l'opera di Cosma c'entra ben poco.

Fig. 57

Nella fig. 57 si vedono altre due foto che mostrano chiaramente la tipologia dei restauri approssimativi, comuni a molti pavimenti cosmateschi sia a Roma che nel Lazio, in Campania e in genere in quasi tutti i monumenti musivi simili; restauri che comportano una sorta di manomissione, se vogliamo, del pavimento della cripta, specie nelle fasce rettangolari che si trovano nei pressi dell'abside mediana e del terzo altare.

La fascia centrale

La fascia centrale che contiene 8 splendidi quincuxes è certamente la più bella e meglio conservata (o forse meglio restaurata). Gli elementi di disturbo, cioè di manomissione e quindi di trasformazione del lavoro originario è limitato fortunatamente alla sola asimmetria policroma delle tessere nei disegni geometrici. Tuttavia, l'opera originale dei Cosmati, sembra potersi osservare solo in pochi brevi tratti in questa zona del pavimento, ma sufficienti a darci

---

[33] Glass, op. cit. pag. 58; Besson, op. cit. pag. 74

[34] Qui pare che l'unica fonte pare che sia Fiorani, *La cripta e la cattedrale: annotazioni sull'architettura, in Un universo di Simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, a cura di G. Giammaria, Roma, 2001, p. 9-26, in cui si parla di un probabile restauro avvenuto nel XVIII secolo e che invece potrebbe essere stato proprio il maggior responsabile di tutta la manomissione del litostrato della cripta.

una idea di come doveva essere l'intero lavoro quando Cosma lo terminò nel 1231.

Gli otto quincuxes sono di estrema bellezza, ma non più di quanto lo siano anche quelli della navata superiore della chiesa. Nella cripta però l'effetto è diverso perché sono le caratteristiche stesse dell'ambiente che ne accentua i dettagli, le sfumature, la prospettiva e la geometria che, insieme all'indefinibile bellezza degli affreschi delle volte, creano un'atmosfera particolarissima che si sublima in un disegno generale inteso all'omogeneità e all'unitarietà dell'intento artistico.

Fig. 58

Nella fig. 58 si possono vedere due "tratti" caratteristici delle volte affrescate (il primo si trova nel trono del Cristo Pantocratore, all'ingresso della cripta) che richiamano le geometrie della pavimentazione cosmatesca.

In origine il pavimento si estendeva per tutta la superficie della cripta e nella foto a sinistra si vede come il primo quincux termina esattamente adiacente all'altare della cappellina che sta all'ingresso. E' evidente che Cosma aveva progettato questa fascia di otto quincuxes scegliendo le misure di ognuno di essi in funzione della precisa lunghezza dell'asse trasversale della cripta, in modo che ne potesse realizzare esattamente otto. Come ha già notato Glass nel suo studio, i dischi di questi quincuxes ed il loro insieme, sono generalmente abbastanza ridotti in proporzione rispetto a quelli realizzati nei pavimenti romani[35]. E questo è dipeso sia dallo stile ormai adottato dai nuovi maestri nel

[35] Secondo una mia personale idea, si potrebbe dire che nei pavimenti precosmateschi più antichi, probabilmente quelli fatti fino alla metà del XII secolo, e non solo dalla bottega marmoraria di Tebaldo e di suo figlio Lorenzo, si realizzava generalmente una *rota* o un quincux gigante al centro della navata. Di questi se ne vedono alcuni esempi nelle chiese di Roma, come in San Saba, San Crisogono, Santa Francesca Romana, Santa Maria in Cosmedin, Santi Quattro Coronati, e fuori Roma, nelle chiese di San Nicola a Genazzano, San Pietro a Tivoli, San Francesco a Vetralla, San Pietro a Sessa Aurunca, ecc.; nei pavimenti precosmateschi fatti dalla metà alla fine del XII secolo, tali elementi giganteschi vennero ridimensionati come negli esempi che si vedono nelle chiese romane di San Benedetto in Piscinula, Santa Croce in Gerusalemme, Santi Giovanni e Paolo, San Lorenzo fuori le Mura, ecc.; infine, si ha un ulteriore definitivo ridimensionamento delle proporzioni tra i quincuxes e la fascia centrale della navata principale, nei pavimenti cosmateschi realizzati tra il 1200 e il 1250 i cui esempi sono proprio i monumenti di Ferentino, Anagni, Civita Castellana, il misto dei due precedenti elementi nella basilica di Santa Maria in Cosmedin (dove si vedono quincuxes piccoli della *schola cantorum* e quello gigante al centro della navata), Santa Maria Maggiore, Santa Maria in Trastevere, e via dicendo.

ridimensionare quegli elementi giganti presenti al centro dei pavimenti fatti dai loro avi, sia dalla necessità di adattare la scelta del numero di questi elementi alle dimensioni del sito. Ma come può vedersi, al termine del corridoio longitudinale, l'ottavo quincux finisce poco prima dell'altare diametralmente opposto. Lo spazio rimanente venne impiegato da un rettangolo con una ruota all'interno che si conclude con il gradino[36] della cappella con l'altare. Da ciò si capisce che in questo punto l'altare è stato aggiunto sul pavimento quanto questo era già completato, mentre l'altare nella cappella all'ingresso è adiacente al perimetro del pavimento e solo il gradino, costruito in tempi successivi, va a coprire la metà delle prime due ruote del primo quincux; invece, al lato opposto sembra che tutto l'altare sia stato posizionato sopra il pavimento fino a coprire una piccola parte della ruota che lo separa dall'ultimo quincux. In questa fascia è più che evidente l'importanza, per il maestro Cosma, della corrispondenza simmetrica delle geometrie dei patterns, sia delle fasce di decorazione che dei motivi delle singole ruote.

Fig. 59. L'altare in fondo al corridoio della cripta copre una parte del pavimento. Oltre la prima ruota si vede l'inizio dell'ultimo quincux. A destra, il particolare del disco centrale della ruota vicino all'altare che mostra con evidenza come diverse tessere siano state manomesse e quindi rimosse e/o sostituite.

Fig. 59, *a, b, c*

[36] Un gradino che deteriora la bellezza del pavimento e che andrebbe eliminato.

Osserviamo, nella fig. 60 qui affianco, una bellissima ruota esterna del primo quincux (foto *a*, fig. 59 in alto). Cosa si può dire? Che essa forse mantiene con buona approssimazione la genuina originalità, se si esclude qualche minimo ritocco. Le quattro ruote esterne mostrano tutte una figura geometrica formata da quattro tessere grandi oblunghe e disposte simmetricamente. Nelle due visibili, questa di sinistra è di tessere rosse, compreso il quadrato interno e le piccole tessere triangolari; quella di destra di tessere verdi. Simmetria policroma quindi, come da me ipotizzato dall'inizio. Questi tratti della pavimentazione appaiono essere abbastanza originali e poco alterati. Intorno a questa figura, nella ruota sinistra, osserviamo una serie di tessere a goccia intervallate da triangoli. Qui è difficile stabilire la simmetria, ma si può pensare che essa fosse costituita dall'intervallo di una tessera verde e una rossa, forse con l'eccezione dei lati dove si riscontra una successione di 4 tessere, una di colore verde e una rossa. Discreta è anche la simmetria della fascia circolare intorno alla ruota in cui tutti i quadrati sarebbero bianchi o di un giallo chiaro, e le tessere triangolari bianche di vertice opposto sarebbero intervallate alternativamente da quadratini verdi e rossi.

Non è facile stabilire lo stato dell'originalità del pavimento laddove la manomissione delle tessere riguarda solo pochi pezzi. E' facile confondersi in un così intricato universo di elementi di geometria e di colori.

Fig. 61

Fig. 62 **Fig. 63**

Fig. 62. La ruota centrale del secondo quincux.

Fig. 63. Una delle ruote del quincux, con il piccolo disco di porfido al centro e una doppia decorazione di triangoli raggianti.

Nella fig. 61 si vede il secondo quincux in cui, rispetto al primo, le dimensioni del disco centrale sono maggiori rispetto a quelle dei dischi periferici. Uno studio sui rapporti numerici di questi dischi è stato pubblicato recentemente da Luca Creti[37] da cui è risultata una proporzione pari a 1.32 cm, con una buona similitudine per i quincuxes della navata superiore della chiesa. Non si capisce bene il significato di questi rapporti, giustificati dall'intento di creare un giusto equilibrio tra le dimensioni del cerchio centrale e quelli periferici. Non sappiamo con precisione perché Cosma avrebbe adottato queste misure, si può dire, quasi minuscole delle ruote centrali e di quelle periferiche rispetto alle dimensioni a volte giganti dei quincuxes delle chiese romane. Probabilmente si tratta di una scelta legata semplicemente ad ottenere una buona armonia tra i disegni geometrici del pavimento e le dimensioni della navata della cripta. E' interessante notare che in questo secondo quincux, il disco centrale (fig. 62), stavolta più grande, riprende l'esatto motivo geometrico delle due ruote visibili per intero del primo quincux, come a rafforzare un percorso di cammino geometrico dalle valenze simboliche sempre più profonde ed importanti. Qui la stella fulgida centrale, ottenuta dalla forma delle quattro grandi losanghe oblunghe, stavolta simmetricamente corrette nei colori, ospita un altro cerchio che ripete per similitudine la stessa geometria.

La tessera di sinistra verde risulta spezzata e probabilmente la parte inferiore è originale (come la tessera di destra) e quella superiore, che risulta diversa per colore e tipologia, dimostra che è stata rimpiazzata e che il pavimento ha subito danni nel corso dei secoli. Tuttavia in questo caso esso rimane in gran parte originale, mantenendo inalterata la simmetria geometrica e dei colori. Solo osserviamo che nella ruota interna si contrappongono i colori delle tessere oblunghe e che tra le tessere grandi i triangoli di riempimento dovevano essere in origine interamente rossi a destra e interamente verdi a sinistra.

Il terzo quincux (fig. 64) ancora riprende due dei motivi precedenti e ne offre due nuovi nelle ruote esterne. Qui la ruota centrale ritorna alle dimensioni ridotte, pareggiando quelle esterne. I patterns di riempimento nelle zone esterne dei quincuxes e delimitate dai listelli di marmo bianco sono geometricamente corrette, ma simmetricamente confuse nei colori. Qui sotto si vedono i tre motivi principali del terzo quincux.

---

[37] Creti Luca, *In marmoris arte periti*, op. cit. pag. 169

Fig. 64

La terza immagine rappresenta la ruota centrale.

Fig. 65 - 66 (sotto)

La fig. 66 (precedente) mostra il quarto quincux che campeggia nel mezzo della navata centrale della cripta. E' forse il più bello con la sua ricchezza di motivi e di giallo antico. Qui il disco centrale ritorna ad essere più grande di quelli esterni, forse a rappresentare l'importanza del punto in cui ci si trova e il centro viene valorizzato da una meravigliosa stella di losanghe di cui tre verdi, due nere e una grigia. Sono certo che quelle scure hanno sostituito le originali verdi. I triangoli che si ripetono per similitudine sono tutti rossi, come le losanghe oblunghe che contornano la stella, il tutto a formare un pattern geometrico policromo di rara bellezza. La fascia circolare che la contiene è alterata in alcuni punti e non è simmetrica nei colori delle tessere. I quattro piccoli dischi esterni sono tre di porfido rosso e uno verde e sono abbracciati da eleganti fasce curvilinee molto ricche di motivi *ad quadratum* e *ad triangulum*.

Nella fig. 67 si vede il particolare della ruota centrale del quarto quincux, veramente molto bella e si notano le differenze cromatiche e tipologiche nelle tessere che in origine dovevano essere tutte e sei di serpentino.

Fig.67

Nella fig. 68, si vede il quinto quincux, anch'esso molto bello che, rispetto agli altri, presenta una simmetria geometrica totale con tutti e cinque i disegni uguali al centro dei dischi ed anch'essi sono simmetricamente posizionati nei colori rosso e verde. Ancora una volta si vede l'esaltazione di questa figura geometrica che nell'iconologia cosmatesca deve assumere qualche significato simbolico-religioso particolare. Mentre per i quadrati interni e le tessere dei dischi centrali sussiste una perfetta corrispondenza di colori, le tessere minuscole delle campiture interne in parte furono certamente sostituite. Il colore originale deve essere quello delle tessere ancora predominanti, rosse per i dischi esterni inferiori e verde per quelli superiori. Per le fasce curvilinee e circolari possiamo dire quanto già osservato sopra, cioè che la simmetria geometrica è sufficientemente rispettata, mentre quella policroma è alterata dalla sostituzione di numerose tessere. In alcuni punti è possibile individuare pezzi di pavimentazione quasi inalterata, ma per la maggior parte le tessere sono state mescolate.

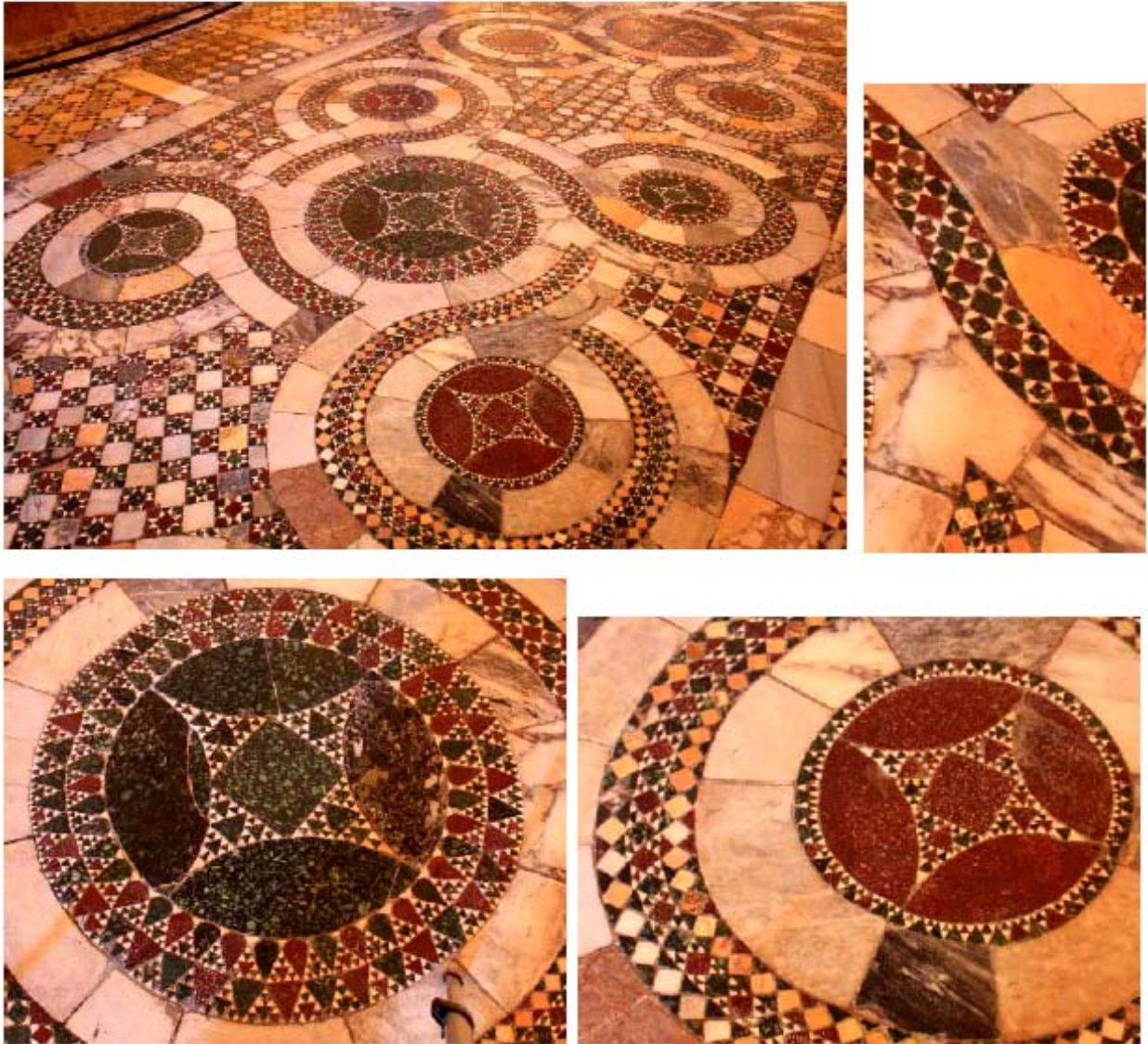



Fig 68

Il disco centrale del quinto quincux, miracolosamente inalterato con le tessere tutte verdi. Il disco centrale con le tessere rosse e all'interno mescolanza di triangoli rossi e verdi.

Nella fig. 69 si vede il sesto quincux. Anche qui la simmetria dei dischi è perfetta. Diametralmente opposti i dischi esterni di porfido e verde, di uguale grandezza al disco centrale di un bel giallo, decorato con i triangoli come fosse un sole splendente. Anche qui, come per i precedenti, valgono le stesse considerazioni sull'alterazione dello stato originale del pavimento. Il disco verde in basso mostra un forte stato di degrado.

La fascia circolare (fig. 70) attorno al disco giallo al centro del quincux, è rimasta quasi inalterata, presentando una perfetta simmetria geometrica e policroma nelle tessere dei triangoli equilateri grandi, mentre qualche ritocco c'è stato nelle tessere piccole di riempimento. Partendo da una delle due tessere grandi verdi affiancate, alternando con il rosso, si arriva al punto d'inizio con la stessa tessera verde, il che spiega come mai in quel punto vi siano due tessere verdi affiancate. Lo stesso si può osservare nella decorazione di tessere oblunghe a forma di goccia. Per le altre fasce curve e circolari di decorazione, sussistono i soliti problemi di asimmetria policroma dovuta sicuramente ad una

risistemazione casuale delle tessere, come se i "restauratori" antichi avessero a cuore solo la configurazione geometrica quale caratteristica del lavoro dei Cosmati e, magari, avranno anche pensato che la disposizione dei colori era addirittura casuale nell'intento originale. Cosa questa impossibile, come ho ampiamente dimostrato con gli esempi visti nelle precedenti pagine e come si riscontra soprattutto nei lavori decorativi dei maestri romani in opere che non hanno subito alcun tipo di alterazioni e di cui qualche frammento si trova nel museo lapidario della cattedrale di Anagni.

Fig. 69

Fig. 70

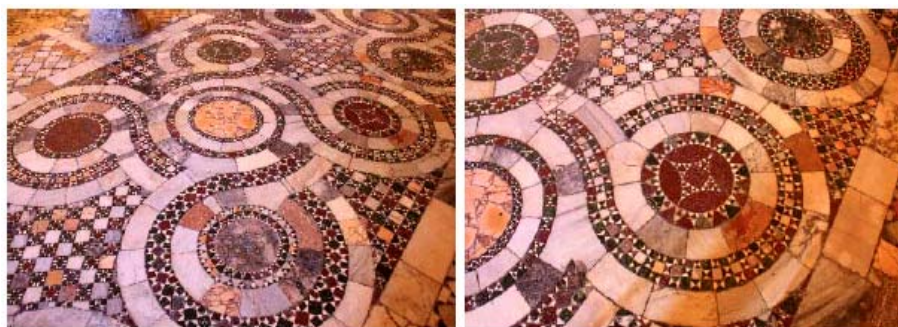



Fig. 71

Nella fig. 71 si vede il settimo quincux e il dettaglio della ruota destra. Anche qui vi è una logica nella simmetria geometrica che rispecchia due ruote con disegno a stella, come in precedenza, e due dischi di porfido di cui uno è alterato.

Fig. 72

Nelle immagini della fig. 72 è rappresentato l'ottavo ed ultimo quincux prima di arrivare nei pressi dell'altare di S. Oliva. Anche in questo caso due dei dischi di porfido (in basso) sono distrutti; il pattern geometrico della ruota centrale è in parte alterato, mentre resta più fedele all'originale quello visibile a destra.

Per quanto riguarda le parti che riempiono gli spazi tra le ruote dei quincuxes, possiamo ribadire quanto già detto per le fasce curvilinee di decorazione. I patterns geometrici sono in massima parte rispettati, ma non la simmetria policroma delle tessere, se non raramente e a tratti, dove il litostrato ha subito alterazioni di poco conto.

Nota sull'originalità del pavimento.

Come si è visto, il pavimento cosmatesco della cripta della cattedrale di Anagni, realizzato dal maestro Cosma e i figli Iacopo e Luca e forse inaugurato nel 1231, è tutt'altro che perfettamente inalterato e conservato come era in origine. In molte parti, specie le zone relative agli impianti degli altari, il pavimento è stato manipolato, rotto, aggiustato alla meglio, adattato, sostituito, restaurato. Non è questa la sede per una ricerca approfondita della documentazione storica relativa ad eventuali restauri della cripta, specie quelli che riguardano la pavimentazione, ma nutro forti dubbi che l'opera devastatrice dell'uomo nel corso dei secoli non abbia qualche responsabilità nella manomissione del litostrato. Manomissione che si rende molto evidente dallo stato delle tessere, rotte e ricomposte, a volte bene a volte in modo arrangiato sostituendole con altre, e soprattutto nella ricomposizione delle tessere mancanti senza il rispetto della simmetria policroma dei disegni

geometrici. Cosa che dimostra quanto all'uomo antico fosse a cuore il termine frettoloso di un restauro svogliato e non la consapevolezza votata al fine di intendere un restauro conservativo del bene artistico.

Non ho notizia documentale di interventi antichi del pavimento della cripta, ma da ciò che ho potuto leggere relativamente a lavori riguardanti gli altari in essa conservati, ho la certezza che il pavimento ha subito danni e ripristini più volte nel corso dei secoli.

L'iscrizione lunga vista nelle pagine precedenti, riportata da Boldetti nel 1720, conferma che l'altare di San Magno non fu solo aperto per esporre le reliquie del santo ai fedeli, ma fu anche spostato dalla sua sede originaria, ciò che avrebbe potuto comportare forse le prime manomissioni di alcune zone del pavimento. Ma a farlo fu lo stesso maestro Cosma, quindi non dovette succedere nulla di importante. E poi non è dato sapere se l'altare fu spostato prima o dopo la realizzazione del pavimento. Ma la storia della cripta racconta di altri lavori riguardanti i rimanenti altari e che hanno compromesso l'aspetto originario del litostrato: l'altare dedicato a S. Oliva, che è quello che intralcia il cerchio cosmatesco che sta dopo l'ultimo quincux, come si è visto nelle foto precedenti. Esso raccoglie le reliquie di S. Oliva che prima si trovavano nella chiesa omonima la quale fu abbattuta nel 1564 durante la guerra di Campagna per la fortificazione del bastione della città. Il vescovo Michele Torella di Anagni, prima dell'abbattimento della chiesa fece spostare le reliquie della santa nella cripta della cattedrale. Quindi l'altare fu posto nel luogo dove oggi si trova, coprendo parte del pavimento cosmatesco. Dopo il 1880 l'altare della cripta fu di nuovo disfatto e, a cura del Seminario, ne fu costruito uno nuovo ornato di mosaici. Tali mosaici devono essere quelli che si vedono oggi, mentre quelli sull'altare dei Martiri, appartengono forse a lastricati di pavimento. A tal proposito sappiamo che nella navata superiore della chiesa furono eseguiti dei restauri nel XVII secolo in cui parti delle tessere del pavimento cosmatesco smantellato nel coro furono riutilizzare per colmare i vuoti del pavimento della navata maggiore. Probabilmente una parte di queste tessere, conservate, furono utilizzate anche per decorare gli altari nei secoli successivi e probabilmente per rimpiazzare le tessere perdute nel pavimento della cripta.

Come è evidente, molte vicende di lavori, specie riguardanti gli altari nella cripta, si sono succedute nel corso dei secoli ed è impensabile che il pavimento non abbia subito alterazioni del suo stato originale. L'analisi minuziosa che abbiamo effettuato su alcune sue parti lo dimostra chiaramente, mentre le poche notizie storiche trovate rafforzano la nostra ipotesi.

In definitiva, il pavimento cosmatesco della cripta di S. Magno nella cattedrale di Anagni, è stato creduto dalla quasi totalità degli studiosi, un raro esempio di litostrato conservatosi in larga parte originale e senza alterazioni di rilievo. In questo studio, sulla base delle analisi *in loco*, dei dettagli fotografici delle tessere e in base alla logica dell'ipotesi di lavoro cosmatesco che prevede una perfetta rispondenza di simmetria policroma nei patterns geometrici, sia per gli arredi liturgici sia per i pavimenti, abbiamo constatato che il pavimento è stato soggetto a diversi e pesanti restauri nel corso dei secoli. Le prime alterazioni furono probabilmente dovute ai lavori di spostamento e sistemazione degli altari nella cripta. Successivamente, a infelici ed approssimativi restauri con il reimpiego di tessere provenienti forse anche dal pavimento del coro della navata superiore della chiesa e dai resti che si possono ancora ammirare nelle lastre pavimentali conservate nel museo lapidario della cattedrale. Alcuni di questi reperti, conservandosi inalterati fino ad oggi, ci dimostrano che il vero lavoro dei Cosmati è l'intento di rappresentare la bellezza della creazione di Dio nella perfezione della natura, attraverso una geometria fatta di simmetrie di linee e di colori, quello di cui abbiamo parlato in queste pagine.

Una nuova ipotesi alla luce dei confronti con i pavimenti romani

Questo paragrafo costituisce un importante aggiornamento a questa nuova edizione del 2012, che non ha la pretesa di dire qualcosa di definitivo sulla storia del pavimento della cripta di San Magno ad Anagni. Tuttavia, alla luce dell'esperienza acquisita nell'analizzare tutti i maggiori pavimenti cosmateschi delle basiliche e chiese di Roma, nonché delle opere che si trovano sul territorio del basso Lazio e dell'alta Campania, credo di poter azzardare delle osservazioni che all'apparenza possono sembrare assurde, ma che all'atto dell'analisi pratica risultano invece più che plausibili. Uno dei problemi più interessanti per il pavimento della cripta è senz'altro la sua storia attraverso la quale possiamo comprendere sia l'intento cosmatesco adottato dalla scuola di Cosma, sia le vicende che hanno caratterizzato, o forse mutato, la *facies* del monumento musivo facendolo arrivare a noi nel suo aspetto attuale.

Ciò che vorrei rimettere all'attenzione del lettore non è facile da spiegare a parole, quanto lo è invece con il semplice atto di osservare alcuni dettagli delle immagini che seguono:

Fig. 1

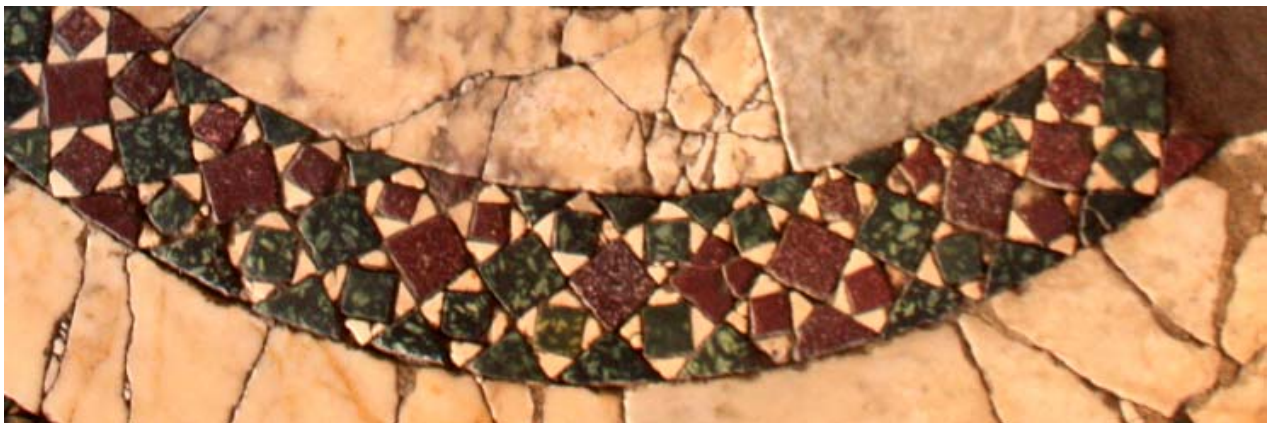



Fig. 2

La fig. 1 mostra il dettaglio di una delle piccole *rotae* che costituiscono uno degli otto quincuxes della cripta. La fig. 2 mostra lo stesso motivo della fascia musiva in un dettaglio del pavimento della chiesa di San Benedetto in Piscinula a Roma.

Nella fig. 1, a parte il disco interno totalmente in rovina o forse asportato, ciò che si vede per quanto riguarda l'intarsio tessellato dei patterns geometrici, la tipologia delle fasce marmoree bianche e lo stato di conservazione sia di queste che delle tessere di porfido e serpentino, rispecchia una situazione troppo simile a quelle che si vedono nei pavimenti restaurati o rifatti totalmente nelle basiliche di Roma, in particolare in quei tappeti pavimentali musivi restaurati tra il XVI e il XVIII secolo.

La fig. 2, invece, mostra lo stesso motivo della fascia decorativa, come si vede nel pavimento della chiesa di San Benedetto in Piscinula, dove l'opera, quasi più unica che rara, è nei suoi tratti principali veramente originale. Qui si vede il vero intarsio di opera tessellata, il vero commesso marmoreo fatto di tessere che alloggiano nelle proprie celle precostituite e non sono semplicemente adagiate o compresse su un fondo di malta; qui non si vede la fuga tra le tessere, come nella fig. 1, e, dove si vedono dei minuscoli spazi, c'è il vuoto della cella invece che uno strato di malta; le fasce marmoree che circondano il motivo decorativo sono originali, e per questo estremamente frammentate; una buona parte di quelle che si vedono nella fig. 1, invece, non sembrano essere più antiche del XVI-XVII secolo, e sono uguali alle tante altre che si vedono nei pavimenti restaurati in epoca rinascimentale-barocca.

Fig. 3

Fig. 4

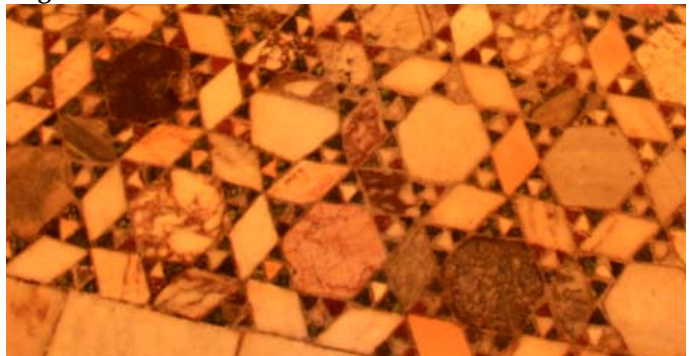
Fig. 5

Nelle figg. 3, 4 e 5 si vede ancora un raffronto tra il pavimento di San Benedetto in Piscinula (fig.3), facilmente riconoscibile dalle sue uniche caratteristiche di tessellato originale cosmatesco, e due zone del pavimento della cripta di San Magno: una nella fascia dei quincuxes (fig. 4) che appare essere la più vicina alla tecnica della fig. 3 ma non uguale, e l'altra nei rettangoli musivi che affiancano la fascia centrale (fig. 5) in cui si vede lo stesso motivo della fig. 3, ma con tecnica di intarsio decisamente differente a causa della ricostruzione totale del mosaico.

Fig. 6 Dettaglio di una guilloche nel pavimento della basilica di San Clemente a Roma.

Nella fig. 6 si possono vedere le classiche caratteristiche dei pavimenti cosmateschi, o di loro parziali superfici, rifatti nei restauri e rifacimenti effettuati tra il XVI e il XVIII secolo. Queste situazione è visibile nella maggior parte dei pavimenti romani, del Lazio e della Campania perché nel periodo tra il Rinascimento e il Barocco, furono compiuti i maggiori interventi di restauro nelle chiese e per lo stesso motivo tali pavimenti si rendono facilmente riconoscibili.

Credo che gli esempi riportati sopra, possano essere sufficienti per azzardare una nuova ipotesi, che potrebbe sembrare inverosimile, ma in effetti non è detto che lo sia. Ovvero che il pavimento della cripta di San Magno sia stato rifatto in modo parziale o totale in sconosciuti restauri del XVI-XVII secolo.

In effetti, a favore di una simile bizzarra ipotesi si deve pensare che l'iscrizione del gradino dell'altare di San Magno cita Cosma e i figli Luca e Iacopo, ma non dimostra che essi abbiano effettivamente realizzato il pavimento. L'altra iscrizione che si riferisce alla data dell' 11 aprile 1231, parla di uno spostamento dell'altare da parte di Cosma, ma non di un pavimento realizzato dal maestro. Tuttavia, tutto ciò potrebbe sembrare inverosimile se si volesse veramente credere che il pavimento cosmatesco nella cripta non fu realizzato da Cosma, ma fu fatto durante la terza importante fase di restauri tra il XVI secolo (cfr. L. Creti, op. cit. pag. 158 nota 245) e quelli dovuti al vescovo Seneca il quale, avendo fatto smantellare gran parte degli arredi presbiteriali, con una parte del pavimento del presbiterio fece ricoprire il litostrato della cripta che ne era spoglio. Per quanto questa ipotesi possa sembrare assurda, non trovo sufficienti argomenti per poterla ritenere del tutto infondata. Ad essere meno drastici, si potrebbe pensare che l'antico pavimento fatto da Cosma nella cripta, al tempo del vescovo Seneca si trovasse in un pessimo stato di conservazione, il che si spiegherebbe anche dai rifacimenti delle partizioni reticolari che affiancano la fascia centrale. A questo punto, il vescovo avrebbe potuto ordinare un rifacimento parziale del litostroto della cripta riutilizzando parte del materiale smantellato sul pavimento del presbiterio nella basilica superiore, e questa ipotesi sarebbe addirittura nella regola se si considerano le vicende che i pavimenti romani hanno subito in quel tempo.

Sopralluogo del 24 aprile 2012

Considerazioni finali

Martedì 24 aprile 2012, ho effettuato un nuovo sopralluogo nella cripta di San Magno grazie al quale mi sono convinto ancora di più delle impressioni sopra esposte e della plausibilità dell'ipotesi di una ricostruzione *ex novo*, o di un quasi totale rifacimento, del pavimento cosmatesco effettuato nel XVI-XVII secolo. Ciò che sappiamo, anche se in modo approssimativo, è che il vescovo Seneca alla fine del '500 smantellò il presbiterio antico ed il suo pavimento, riutilizzando parte del materiale per rifare il pavimento della navata centrale. Dal mio sopralluogo nella cripta posso provare a fare le seguenti osservazioni:

a) le partizioni reticolari che affiancano la fascia centrale con gli otto quincuxes, sono il frutto di completi rifacimenti avvenuti tra il XVII e il XIX secolo. Questo lo si vede bene da come si presentano i motivi geometrici, i rappezzi e gli adattamenti che si osservano nei punti più lontani dalla fascia centrale, nelle zone perimetrali delle absidi e in quei rettangoli che sono serviti solo da riempimento;
b) la fascia centrale con gli otto quincuxes è quella più verosimilmente antica, ma all'analisi risulta anch'essa completamente ricostruita, presumibilmente tra il XVI e il XVII secolo, fermo restando alcuni elementi che sembrano essere originali, dato che essi potrebbero essere stati segati per intero e utilizzati nel rifacimento. Anche questo è ben visibile nelle immagini che seguono queste considerazioni;
c) le fasce di marmo bianche utilizzate per i disegni dei quincuxes, delle campiture e delle *rotae*, sembrano a tutti gli effetti essere coeve a quelle che ho visto in molte chiese di Roma dove i pavimenti sono stati completamente rifatti tra il XVI e il XVIII secolo;
d) in un raccordo di marmo bianco utilizzato per collegare un disco di un quincux con il successivo, vi si legge una antica iscrizione incompleta, "ORIA", che dimostra essere, il marmo, un frammento ricavato probabilmente da una lapide tombale ed utilizzato nel pavimento;
e) l'intarsio a commesso marmoreo, o *opus tessellatum*, del pavimento della cripta, risulta essere uguale nelle caratteristiche (fuga tra le tessere e fuoriuscita dell'allettamento dello strato di malta, imprecisione nel disegno geometrico, assenza degli alloggiamenti delle tessere, asimmetria dei colori nei motivi, ecc.) a tutti i pavimenti visti nelle basiliche romane che sono stati ricostruiti tra il XVI e il XVIII secolo;

Il gradino con la firma di Cosma e figli

A questi punti occorre aggiungere la seguente nuova osservazione. Il marmo del gradino, o il gradino intero se si vuole, sul quale è riportata l'iscrizione MAGR COSMAS CIVIS ROMANVS CV/ FILII SVI LVCA ET IACOBO HOC OPVS FECIT, si trova incassato sul lato sinistro dell'altare maggiore di San Magno (per chi guarda stando di fronte all'altare) e il suo colore e le caratteristiche del marmo sono completamente differenti da tutti gli altri marmi che compongono il gradino intorno all'altare. Sebbene nessun autore, fino ad oggi, avesse mai dubitato dell'attuale posizione del gradino, si potrebbe tentare di ipotizzare che esso si trovasse in origine in un altro luogo, come per esempio incorporato nella scalinata del presbiterio della basilica superiore, e che fu trasportato nella cripta quando il presbiterio fu distrutto dal vescovo Seneca. A tal proposito, un'altra considerazione mi sembra molto opportuna. Come si

può constatare, molte iscrizioni dei Cosmati si sono conservate perfettamente nel tempo, nonostante l'incuria. Questa in particolare, invece, è quasi del tutto consunta dal tempo e per una buona metà è divenuta illeggibile. Ciò dimostra che il marmo fu utilizzato realmente come gradino, ma in un luogo in cui esso era soggetto al continuo calpestio delle persone[38]. Non si riesce ad immaginare, invece, come l'iscrizione possa essere quasi scomparsa se il marmo fosse stato da sempre posizionato sul gradino dell'altare di San Magno, dove è difficile credere che una folla di fedeli vi potesse accedere e camminarci continuamente sopra. Inoltre, l'iscrizione risulta, stranamente, molto più consunta nella zona superiore, cioè nella prima riga, che non nella seconda. Questo potrebbe far pensare che lo sfregamento delle scarpe sia avvenuta più in quella zona, corrispondente alla pianta anteriore di un piede che scivola in avanti per fare un passo, cioè per salire una scala. Per quanto esposto, questo marmo, a mio parere doveva esistere un tempo o in uno dei gradini della scala che discende nella cripta, o in uno dei gradini dell'antico presbiterio smantellato, nel qual caso avrebbe dovuto testimoniare o l'opera pavimentale di Cosma, o un'altra opera, come un ambone di cui il marmo, considerate anche le ristrette dimensioni, poteva essere uno dei gradini. Il fatto che l'iscrizione sia molto, ma molto più consumata nella parte destra invece che omogeneamente su tutta la superficie, fa pensare che il marmo si trovasse originariamente su un gradino in corrispondenza di un passamano o di una ringhiera dove le persone vi si appoggiavano passando più spesso sulla parte destra del marmo.

Oltre a ciò, mi sembra opportuno anche ravvisare che le due lastre rettangolari musive, una con i motivi di losanghe oblunghe disposte in cerchi, l'altra con il motivo di esagoni, rispettivamente dietro l'altare e sul fianco sinistro, sembrano provenire dall'antico arredo presbiteriale e ciò confermerebbe la ricostruzione del gradino rialzato intorno all'altare di San Magno, necessariamente ai tempi del vescovo Seneca.

Il pavimento della Cripta, prima ipotesi

Le condizioni in cui ho svolto le indagini nella cripta, condizionate anche dal fatto che l'illuminazione artificiale ha un'autonomia di 15 minuti per visita, non sono state proprio ottimali, nonostante la piena collaborazione del personale. Le condizioni di luce naturale sono molto scarse per l'occhio umano ma, per fortuna, l'obiettivo della macchina fotografica è più sensibile e riesce a cogliere dettagli che poi l'analisi dell'immagine, a sorpresa, ci può svelare. Così, dall'esame fotografico ad alta definizione svolto su una ventina di elementi che sono stati volutamente scelti tra le *rotae*, campiture e fasce musive dei quincuxes, ovvero la parte considerata più antica ed originale, ha rivelato che le tessere della fascia centrale è costituita si da una maggioranza di materiale originale, ma non è dato apprezzare nei disegni geometrici, sempre nel

---

[38] Camillo Boito, nell'articolo *Architettura Cosmatesca* del 1860, citato in precedenza, scrive: "La iscrizione che sta sul gradino dell'altare, è logorata qua e la dal soffregamento de' piedi; non di meno riesce facile indovinare le lettere mancanti col notare gli spazi vuoti". L'elevato stato di usura del gradino, mi porta a credere che la sua posizione originaria, nel XIII secolo, fosse quella di una scala, o di ambone o per il presbiterio, o della stessa cripta per esempio, come l'ultimo gradino prima di accedere al suo interno, dove tale pesante usura possa essere oggettivamente giustificata. E' quindi improbabile che esso fosse nella sua posizione attuale dal XIII secolo, data la diversità delle caratteristiche del marmo rispetto al resto del gradino e data l'improbabile mole di persone che avrebbero dovuto calpestarlo in quella posizione affinché potesse consumarsi in quel modo".

dettaglio, quell'*opus tessellatum* per la quale i Cosmati erano famosi. Rispetto al *tessellatum* che si osserva nella chiesa di San Benedetto in Piscinula, per esempio, qui il pavimento non si può certo definire come il frutto di *romano opere et maestria*, come orgogliosamente, e a ragione, definiva la propria opera quasi coeva a quella di Cosma, quel *magister Petrus de Maria* in una iscrizione nel chiostro dell'abbazia di Sassovivo. Le tessere, ovunque nel pavimento della cripta di San Magno, non sembrano essere incassate nei loro alloggiamenti, come si vede nel caso delle scanalature delle colonnine tortili, dei candelabri per il cero pasquale, o nelle fasce decorative di traverse, transenne, decorazioni di architravi, plutei, ecc., ma appaiono adagiate sul letto di malta cementizia. Il lavoro però è stato fatto con molta cura, tanto che ad altezza d'uomo, tale dettaglio si perde nella penombra della chiesa. Inoltre, a mio parere e per quanto ho potuto vedere nell'esame fotografico, vi sono molte zone della fascia centrale in cui le tessere bianche triangolari a volte sono originali, e si notano per la loro forma quasi sempre ondulata, consunta dal tempo e ingiallita; altre volte sono sensibilmente più moderne, ma non dei nostri tempi. Ho l'impressione che esse risalgano al XVI-XVII secolo, e si distinguono per il fatto che sono più lisce, meglio levigate, con un taglio più preciso, più bianche e meno ingiallite rispetto alle altre, più intere, meno consunte e frammentate. All'esame fotografico, quindi, la fascia centrale del pavimento della cripta risulta essere una ricostruzione, sebbene di grande accuratezza, avvenuta con ogni probabilità ai tempi del vescovo Seneca.

Un dettaglio della decorazione di una ruota nel pavimento della basilica superiore. Un modulo esagonale viene scomposto in elementi minori costituiti da una serie di esagoni intersecantesi formati da losanghe romboidali di porfido e serpentino. Al centro un modulo esagonale contiene inscritta una stella di giallo antico. Anche in questo caso si nota, a differenza dell'esempio del pavimento di San Benedetto in Piscinula, l'allettamento dello strato di malta tra le tessere.

In considerazione dei punti *a, b, c, d, e*, che si sommano all'osservazione precedente sul gradino con la firma di Cosma, e considerato che l'iscrizione oggi esistente presso l'ingresso della cappella Caetani è l'unica che attesta sicuramente e solamente il pavimento della basilica superiore al maestro Cosma, ritengo che non si ha alcuna prova certa che il pavimento della cripta sia stato realmente realizzato appositamente da Cosma e i figli Luca e Iacopo, attestati in modo generico nell'iscrizione del gradino dell'altare maggiore di San Magno. Stando così le cose, non è impossibile che il vescovo Seneca, dopo aver distrutto il presbiterio, con una parte del pavimento fece costruire il mosaico cosmatesco nella cripta e fece collocare il gradino con la firma dei maestri che lavorarono al presbiterio, attorno all'altare di San Magno nella cripta. Infatti, potrebbe essere più facile credere che Cosma si sia fatto aiutare dai figli per gli

imponenti lavori del pavimento e dell'arredo del presbiterio della basilica superiore che non per una esigua porzione di pavimento nella cripta (dato che i pannelli rettangolari attorno alla fascia centrale sono tutti rifacimenti tardi). Mi sembra strano, inoltre che l'iscrizione nella cripta ricordi lo spostamento dell'altare da parte di Cosma e non un'opera come l'intero pavimento.

La foto sopra mostra un dettaglio di una ruota del pavimento della basilica superiore. Il disegno è il classico pattern composto di 4 losanghe oblunghe di serpentino con un quadrato di porfido al centro.
Le tessere sono tutte originali, ma la ricostruzione è ben visibile.

Con buona pace di tutti, ribadisco che questa è solo una delle ipotesi possibili, che sebbene possa sembrare inverosimile, trova il suo fondamento nelle diverse osservazioni fatte sopra. C'è un'altra considerazione da fare. Qualcuno si potrà domandare come mai mi sia venuto in mente di fare una ipotesi che sembra essere così assurda e azzardata. La risposta è semplice: nella storia della conservazione delle opere cosmatesche ci si imbatte facilmente in casi che sono altrettanto assurdi e molto simili alla mia ipotesi, tanto da renderla meno inverosimile di quanto si possa pensare. La cattedra vescovile nella cattedrale e il tabernacolo che oggi si trova nella chiesa di San Giacomo in San Paolo, hanno subito entrambi, nel tempo, diversi spostamenti, come testimoniato da Padre Angelo del Seminario Arcivescovile; secondo le mie ipotesi, il pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis è stato spicconato nei secoli scorsi, forse proprio ad iniziare dai tempi del vescovo Seneca, e mentre una parte è rimasta nella chiesa originale, ampi tratti sono stati ricostruiti arbitrariamente in altre chiese, tra cui quelli più significativi nelle chiese di Sant'Andrea e San Giacomo in San Paolo. Come ho accennato all'inizio, nell'introduzione a questa edizione, sono documentati almeno due casi eccezionali di spostamenti di opere e di pavimenti cosmateschi. Nel 1427 circa papa Martino V, nel ricostruire il nuovo pavimento della basilica di San Giovanni in Laterano, fece raccogliere una significativa parte dell'antico tessellato cosmatesco e ordinò che fosse ricostruito nella chiesa di San Nicola a Genazzano[39]. Gli studiosi hanno attestato spostamenti

[39] Si veda N. Severino, *Le Luminarie della Fede*, vol. 5, op. cit., pagg. 350 e segg.

significativi di opere cosmatesche da una chiesa all'altra di Roma: molte opere che oggi si trovano nella chiesa di San Cesareo de Appio, in realtà provengono dalla basilica di San Giovanni in Laterano; altre sono state certamente spostate dalla basilica di San Bartolomeo all'Isola alla basilica di San Saba. Si potrebbe continuare ad elencare esempi simili perché al tempo delle distruzioni degli arredi medievali, molte opere anziché buttarle, fortunatamente si preferì spostarle per abbellire altre chiese più povere. Se si accetta tutto ciò e ci si abitua a pensare che la spicconatura, lo spostamento e la ricostruzione di un pavimento cosmatesco possa essere stata una prerogativa dei restauri barocchi - come dimostrano anche le tante cappelle costruite tra il XVI e il XVII secolo nelle basiliche romane e che hanno un pavimento cosmatesco, le cui caratteristiche di ricostruzione con il riuso di materiale antico e fasce marmoree bianche moderne è piuttosto evidente - allora non diventa difficile pensare che una cosa simile potrebbe essere accaduta anche nella Cattedrale di Anagni.

Se si potessero osservare alla luce del giorno entrambi i pavimenti, mettendoli a confronto, quello della basilica superiore e quello della cripta, credo che si troverebbero delle differenze sostanziali per entrambe le opere. Mi sembra indubbio che il pavimento superiore mostri caratteristiche identiche a quelli restaurati a Roma sul finire del XIX secolo. Infatti, i restauratori di Anagni furono gli stessi che lavorarono in Santa Maria in Cosmedin e a Santa Maria in Trastevere. Il pavimento della cripta è totalmente diverso dal primo, ed trova forti analogie stilistiche e tipologiche con quelli restaurati a Roma tra il XVI e il XVIII secolo. Se i due pavimenti della cattedrale di Santa Maria fossero stati due opere distinte di Cosma, si sarebbero dovute osservare analogie significative non solo per quanto riguarda il repertorio familiare dei patterns, ma anche nello stato di conservazione dei materiali che si presuppone essere originali, come tratti delle fasce decorative, alcuni riquadri o zone interne delle rotae, come alcuni dischi centrali o esterni dei quincuxes, ecc; tratti che furono riutilizzati per intero dai restauratori del pavimento superiore e che invece sono molto dissimili nella tipologia dal pavimento della cripta. Se a queste osservazioni si aggiungono le vicende storiche legate, almeno quelle note, legate agli interventi di restauro rinascimentali e barocchi, si può bene immaginare che il pavimento della cripta possa essere una ricostruzione voluta dal vescovo Seneca, sul modello del pavimento della navata centrale superiore, con il riuso dei materiali provenienti dal presbiterio smantellato. Potrei sbagliarmi nel sostenere questa ipotesi che, dopo quanto ho esposto, non sembra essere più così assurda. Sarà soggetta a verifiche e controprove, ma l'importante è che essa possa costituire un nuovo stimolo alla ricerca delle vera storia delle opere cosmatesche nella cattedrale di Anagni. Essa vuol essere solo un motivo di sprone per promuovere eventuali indagini più accurate, nella speranza di gettare nuova luce nella storia dell'operato di Cosma nella cattedrale.

Seconda ipotesi

Nota sul pavimento della chiesa di San Pietro *in Vineis: il pavimento della cripta di San Magno, potrebbe essere una parte di quello di San Pietro in Vineis?*

Nel 2010 ho pubblicato un libretto[40] specifico sui frammenti di pavimento cosmatesco ancora oggi esistenti nel presbiterio rialzato della chiesa di San Pietro *in Vineis*, sempre ad Anagni. Questa opera, si propone di dimostrare che

---

[40] Nicola Severino, *Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni: una nuova attribuzione alla bottega di Lorenzo*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, ed. Chromografica, Roma, 2010.

l'impegno del grande marmoraro romano Cosma, non fu limitato solo alla cattedrale di Santa Maria, ma si sviluppò nell'ambito di una più ampia collaborazione tra il maestro e gli alti esponenti religiosi promotori delle committenze anagnine, iniziata sotto gli auspici del vescovo Alberto, probabilmente tra il 1224 e il 1227 e continuata fino al 1231, sempre che l'opera pavimentale della cripta di San Magno si confermasse come individuale ed indipendente dal pavimento della basilica superiore della cattedrale. L'ipotesi riportata nel mio libretto è che il lacerto cosmatesco che sta nella chiesa di San Pietro in Vineis, e le cospicue tracce che si riscontrano attualmente nelle chiese anagnine di Sant'Andrea e di San Giacomo in San Paolo, sono porzioni derivate da una unica opera pavimentale identificabile molto probabilmente con il litostroto originale di San Pietro in Vineis.

Ciò che sembra evidente, è che tali porzioni sono state smontate, trasferite e ricostruite in modo totalmente arbitrario nelle chiese predette. Le vicende storiche legate a questi traslochi cosmateschi rimangono sconosciute, come anche i restauri che sicuramente furono eseguiti tra il XVII e il XVIII secolo. Tuttavia, l'evidenza stilistica che si riscontra in questi frammenti sparsi, e individuabile facilmente secondo il *modus operandi* indicato in questo volume, è una sola e riconduce senza dubbi di sorta alla bottega marmoraria di Cosma. La datazione di questo pavimento è incerta. Una ipotesi potrebbe essere quella che ho fatto nel mio libro, cioè che il marmoraro avrebbe lavorato in San Pietro in Vineis subito dopo aver terminato il pavimento della cripta, cioè dal 1231 al 1234 in quanto nel 1235 egli viene generalmente attestato nel completamento dei lavori del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco. Tuttavia, non è molto chiara la cronologia dei suoi lavori che va dal 1231 al 1234, mentre non è da escludere che il gradino con la sua firma e quella dei figli fosse stato trasferito nella cattedrale proprio da San Pietro in Vineis dove sembrerebbe più plausibile che nel 1231 il maestro si fosse fatto aiutare dai figli per eseguire il grande litostrato di questa chiesa.

Se così fosse, allora la cronologia dei lavori di Cosma ad Anagni sarebbe la seguente:

1224-1227: Cosma realizza il pavimento della Cattedrale;

1231: Cosma sposta l'altare nella cripta di San Magno trovando il corpo del Santo;

1231-1234: Cosma, coadiuvato dai figli Luca e Iacopo, realizza il pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis.

Questa serie di eventi non comprende, come si vede, la realizzazione del pavimento della cripta di San Magno che viene generalmente identificata come un'opera a se stante di Cosma sulla base dell'esistenza nella cripta del marmo con l'iscrizione sul gradino dell'altare di San Magno. Ma nulla ci vieta di mettere in dubbio che il marmo sia stato sempre al suo posto sul gradino dell'altare e di questo ho già ampiamente discusso in precedenza.

La sera del 6 maggio 2012, riflettendo sul fatto che tale gradino potesse essere stato trasferito dal pavimento di San Pietro in Vineis nella cripta di San Magno, ho pensato che forse anche una parte di quel pavimento avrebbe potuto seguire la stessa sorte. In effetti, la tipologia, lo stile, la mano dell'artista, i motivi geometrici, le caratteristiche e probabilmente perfino le misure, mostrano che il quincux e mezzo che è sul presbiterio di San Pietro in Vineis è praticamente identico, o, se si vuole, gemello, di quelli che ora si trovano nella cripta di San Magno. Sono identiche perfino le fasce di marmo bianche che formano i dischi nelle forme, nella tipologia lapidea e nello stato di conservazione, esattamente come se il resto del pavimento, formato da almeno altri otto quincuxes mancanti nella chiesa di San Pietro in Vineis, fosse stato smontato e ricostruito nella cripta

di San Magno all'epoca delle stesse campagne di restauro, cioè al tempo del vescovo Seneca.

Questa ipotesi, permetterebbe di ricostruire le vicende in questo modo:

- Cosma realizza il pavimento della cattedrale tra il 1224 e il 1227 e a confermarlo vi è l'iscrizione nei pressi della cappella Caetani;
- Nel 1231, Cosma rimuove l'altare di San Magno trovando il corpo del Santo e rimettendolo al suo posto e anche questa singola operazione è ben documentata dall'epigrafe conservata in cattedrale;
- Dal 1231 al 1234 circa Cosma realizza il secondo pavimento anagnino, quello della chiesa di San Pietro in Vineis. Il disegno unitario della fascia centrale prevede: *a)* una guilloche di dischi ed una stella ottagonale gigantesca che oggi, trasferiti probabilmente al tempo del vescovo Seneca, si trovano nella chiesa di San Giacomo in San Paolo; *b)* una serie forse di dieci quincuxes dei quali otto sono stati trasferiti, insieme al marmo con l'iscrizione del nome di Cosma e dei figli, nella cripta della cattedrale e uno e mezzo sono rimasti nella chiesa di San Pietro. Delle numerose partizioni reticolari che affiancavano la fascia nel pavimento di San Pietro in Vineis, diverse sono state trasferite, insieme ai quincuxes, nella cripta della cattedrale; una parte nella chiesa di Sant'Andrea; un'altra cospicua parte nella chiesa di San Giacomo in San Paolo e una piccola parte attorno all'altare nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano delle suore Cistercensi nel palazzo di Bonifacio VIII.

Oggi nella chiesa di San Pietro in Vineis il pavimento cosmatesco manca e da qualche parte deve essere pur finito. Dalla cronologia che ho ricostruito, basata sulle fonti ufficiali e soprattutto sul diario di Stevenson, anche se di epoca tarda perché redatto dopo il 1890, si ha un riscontro positivo sulla coincidenza degli eventi che interessarono il disfacimento del pavimento della chiesa. Infatti, dalle fonti ufficiali è noto che il monastero con annessa la chiesa appartenne alle monache Clarisse dalla metà del secolo XIII fino al 1575, anno in cui venne abbandonato per gli eventi legati alla guerra tra i Carafa e Filippo II, con la conseguenza che l'edificio venne usato come postazione di artiglieria. Si può immaginare i danni alle opere d'arte e al pavimento cosmatesco. Dal diario di Enrico Stevenson, che visitò la chiesa nel 1890, leggiamo che "il pavimento era di opera cosiddetta alessandrina, ma fu rinnovato dopo il 1575…"[41]. Dal libro di Rak[42] apprendiamo che "dal 1628 al 1630, vennero eseguiti lavori che interessarono l'intera costruzione, le fondamenta e le muraglie"; tali lavori furono eseguiti sicuramente dopo che il pavimento era stato già trasferito in luogo sicuro. Tale cronologia è perfetta per la mia ipotesi secondo la quale il vescovo di Anagni Antonio Seneca, in carica dal 1607 al 1626, avendo smontato il presbiterio e disfatto il suo pavimento, con i resti del quale risarcì quello della navata principale, si trovò nel bel mezzo del periodo (1575-1628) in cui il monastero e la chiesa di San Pietro in Vineis venivano abbandonati e usati come postazione di artiglieria. E' in questo frangente che, a mio parere, egli decise di salvare il salvabile del pavimento della chiesa, prima che andasse definitivamente perduto. Per farlo, decise di farne trasferire una parte nella chiesa di S. Andrea (partizioni reticolari); una parte più significativa nella chiesa di San Giacomo in San Paolo (stella ottagonale, partizioni e una guilloche) e la parte forse più nobile, la serie di otto quincux, con una parte delle altre

[41] Nicola Severino, *Il pavimento cosmatesco di San Pietro in Vineis, una nuova attribuzione alla bottega di Lorenzo*, ed. Ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2010, pag. 95.

[42] Michele Rak, *Il Collegio Principe di Piemonte e la chiesa di San Pietro in Vineis in Anagni*", pubblicazione INPDAP.

partizioni reticolari, per rifare il pavimento della cripta di San Magno nella cattedrale. In effetti, non si spiega come mai nella chiesa di San Pietro in Vineis, siano avanzati proprio un quincux e mezzo. Probabilmente all'inizio erano due, ma al vescovo Seneca glie ne servivano esattamente otto, della lunghezza precisa per "srotolarli" come un tappeto lungo l'asse longitudinale della cripta, da un altare all'altro. Come ho detto, la cronologia degli eventi mi sembra abbastanza plausibile, ma il trasferimento del pavimento, però, sarebbe potuto avvenire anche diverso tempo prima, accumulandone i frammenti e conservandoli per poi utilizzarli nei restauri che seguirono. Si può credere, quindi, che quando il monastero fu abbandonato, dopo il 1575, il complesso religioso cominciò ad andare in rovina per gli eventi che si succedettero. Visto ciò, il vescovo, per l'occasione dei restauri della cattedrale, promosse il recupero almeno del pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis, facendolo trasferire e collocare nelle chiese, come visto prima, insieme al marmo grigio che reca la firma di Cosma, Luca e Iacopo. Infatti, è più facile credere che Cosma si fosse fatto aiutare dai figli per realizzare il pavimento di questa chiesa, molto grande, che non per quello relativamente piccolo della cripta di San Magno, dove, peraltro, non vi è nessuna testimonianza epigrafica specifica relativa alla costruzione di un pavimento da parte del marmoraro romano.

Se è abbastanza certo che le partizioni, la guilloche e la stella ottagonale furono trasferiti nelle chiese suddette, non vedo perché anche i rimanenti (sebbene ipotizzati) quincuxes non potrebbero essere stati "segati" e impiantati nel pavimento della cripta. Essi mostrano troppe analogie e uguaglianze per escludere con certezza un loro trasferimento quando il vescovo Seneca decise di smantellare il presbiterio della cattedrale e di attuare i pesanti restauri di cui si ha notizia. In questo modo, i pavimenti realizzati da Cosma, sarebbero due in tutto, quello della basilica superiore nella cattedrale e quello della chiesa di San Pietro in Vineis. Entrambi testimoniati da due iscrizioni epigrafiche di cui la seconda si trova oggi sul gradino dell'altare di San Magno nella cripta della Cattedrale. Ma, come ho dimostrato, esso risulta essere diverso dal resto dei marmi del gradino e questo fatto si ricollega perfettamente alla mia ipotesi secondo cui esso è stato rimosso nel XVII secolo dalla chiesa di San Pietro e reimpiegato nel contesto attuale della cripta di San Magno. Il lettore si potrebbe chiedere come mai non abbia pensato prima a questa soluzione. Rispondo affermando che non avrei mai avuto il coraggio di pensare una cosa del genere, se non avessi conosciuto a fondo la storia dei pavimenti delle basiliche romane e del Lazio. Oggi, invece, credo che tali ipotesi siano non solo possibili, ma fortemente probabili, almeno fino a prova contraria.

Infine, vorrei precisare che le ipotesi qui esposte sono solo delle idee che mi girano nella testa quotidianamente, mentre penso costantemente alle vicende delle opere e dei pavimenti cosmateschi. Vanno verificate, se possibile, e confermate e perciò esorto il lettore a considerarle semplici impressioni derivate dalle constatazioni viste sopra, che spero valgano soprattutto come stimolo per le future ricerche.

CATALOGO FOTOGRAFICO

Nelle foto che seguono, scattate dall'autore il 24 aprile del 2012, si vedono dettagli del pavimento della cripta di San Magno che dimostrano quanto riportato nelle precedenti tesi ed ipotesi.

Fig. 1. L'altare di San Magno. Si vede il gradino di colore grigio con la firma di Cosma e figli, quale unico pezzo di marmo diverso dagli altri che compongono il gradino dell'altare. Inoltre si vedono anche le due lastre musive in tessellato diverso rispetto a quello del pavimento della cripta. Erano forse utilizzate nell'arredo presbiteriale.

Fig. 2. La firma di Cosma, sviluppata su tre righe, di cui la prima è quasi scomparsa, la seconda si legge a malapena e la terza è quella meglio conservata. Quante persone nel tempo potrebbero esser salite su quel gradino e per cosa, per appoggiarsi all'altare? Mi sembra impensabile una cosa del genere. Mentre più plausibile è, secondo me, credere che il gradino facesse parte di una scala, per salire al presbiterio per esempio, o addirittura di uno dei portali della chiesa superiore, dove esso veniva calpestato di continuo dai fedeli, specie sul lato destro dove era aperta l'anta destra del portone ligneo.

Fig. 3. L'iscrizione agganciata al muro sinistro della navata laterale sinistra della cripta di San Magno, in cui si riferisce che Cosma spostò l'altare trovando il corpo di San Magno.

Fig. 4. L'iscrizione nel pavimento della basilica superiore, nei pressi della cappella Caetani. E' l'unica iscrizione da cui si evince che il pavimento della chiesa superiore è stato fatto da Cosma.

Fig. 5. Un tratto centrale della fila di quincuxes in cui si nota una deviazione dell'asse della fascia marmorea bianca, costituita, tra l'altro, da elementi diversi tra loro per tipologia e caratteristiche, segno di ricostruzione.

Fig. 6. Uno dei quincux con il "fiore della vita" nel disco centrale. Si può notare che le fasce marmoree bianche sono formate da tanti piccoli frammenti dei quali, alcuni forse sono originali, altri sono diversi e meno antichi.

Figg. 7-8. Un confronto diretto tra due dettagli delle rotae dei quincuxes nella cripta. Nella prima immagine si vede un bel disco di giallo antico, la fascia di triangoli uniformi di porfido e serpentino e le scomposizioni in elementi minori triangolari. In basso, una classica stella a 4 punte ottenute dalle 4 losanghe di serpentino e una fascia decorativa di triangoli, simile alla precedente, ma più semplice. Nella fig. 7 le tessere triangolari piccole bianche risultano, ad occhio e solo all'analisi fotografica dettagliata, significativamente diverse da quelle della fig. 8. Le prime sono più bianche, mostrano un taglio più netto, meglio conservate, meno consunte e sembrano antiche si, ma non più del XVII secolo; le seconde sono più ingiallite, il taglio più approssimativo, consunte, più antiche, e sono probabilmente originali. Tutto ciò, parla chiaramente di ricostruzione o di restauri pesanti.

Fig. 9- 10. Ancora due tratti della fascia pavimentale centrale nella cripta in cui sembra abbastanza evidente l'intera ricostruzione del manufatto. In entrambe le foto si vede il disco centrale fatto con tessere diverse tra loro; nella fig. 10 addirittura tutte e tre diverse il che credo fosse inconcepibile nell'intento dei Cosmati.

Fig. 11. Al contrario della fig. 10, questo disco, in tutto simile al precedente e a poca distanza da esso, mostra il vero intento dei Cosmati, almeno nella zona centrale che sembra essere originale e solo ritoccata con l'aggiunta di qualche piccola tessera dove mancavano. Tre losanghe oblunghe, stavolta tutte e tre di porfido e tipologia logicamente uguali tra loro, tagliate in modo da formare un triangolo equilatero al centro, in cui vi è inscritto un doppio esagono campito in triangoli bianchi che producono l'effetto visivo della stella a sei punte. Le losanghe sono tutte di serpentino e i triangoli che formano le punte della stella tutti bianchi, con al centro un solo elemento verde. Questo disco potrebbe essere stato segato e ricomposto in forma intera.

Fig. 12. Ancora lo stesso motivo dei dischi precedenti, e di nuovo la conferma delle tre losanghe oblunghe uguali, stavolta di serpentino, con il triangolo al centro in porfido. Nella fascia marmorea bianca, si nota tra i pezzi che la compongono un raccordo, di tipo antico, ma con una iscrizione mutila. Probabilmente si tratta del riuso di un frammento di lapide tombale. E' noto che i Cosmati riusarono il rovescio di plutei longobardi decorandoli con fasce musive (come per esempio i plutei della cattedrale di Segni). Però mi resta difficile credere che essi potessero "sporcare" la perfezione di un pavimento mirabilmente tessellato, con l'uso listelli marmorei che mostrano iscrizioni tombali. Questa è una pratica che fu comune alle ricostruzioni dei pavimenti cosmateschi eseguite tra il XVI e il XVIII secolo, di cui a Roma si vedono molti esempi, come sul presbiterio della basilica di Santa Prassede, giusto per citarne uno.

Fig. 13. Uno scorcio della fascia centrale con gli 8 quincuxes e l'effetto luminoso che su di essa si riflette dalla finestrella che sta sull'altare in fondo alla navata.

Fig. 14. Un'altra ruota completamente ricostruita, come si evince dalle caratteristiche delle tessere, completamente mescolate nei colori, antiche e moderne, e la losanga oblunga di porfido al posto del serpentino.

Fig. 15. La guilloche ricomposta dietro l'altare di San Magno.

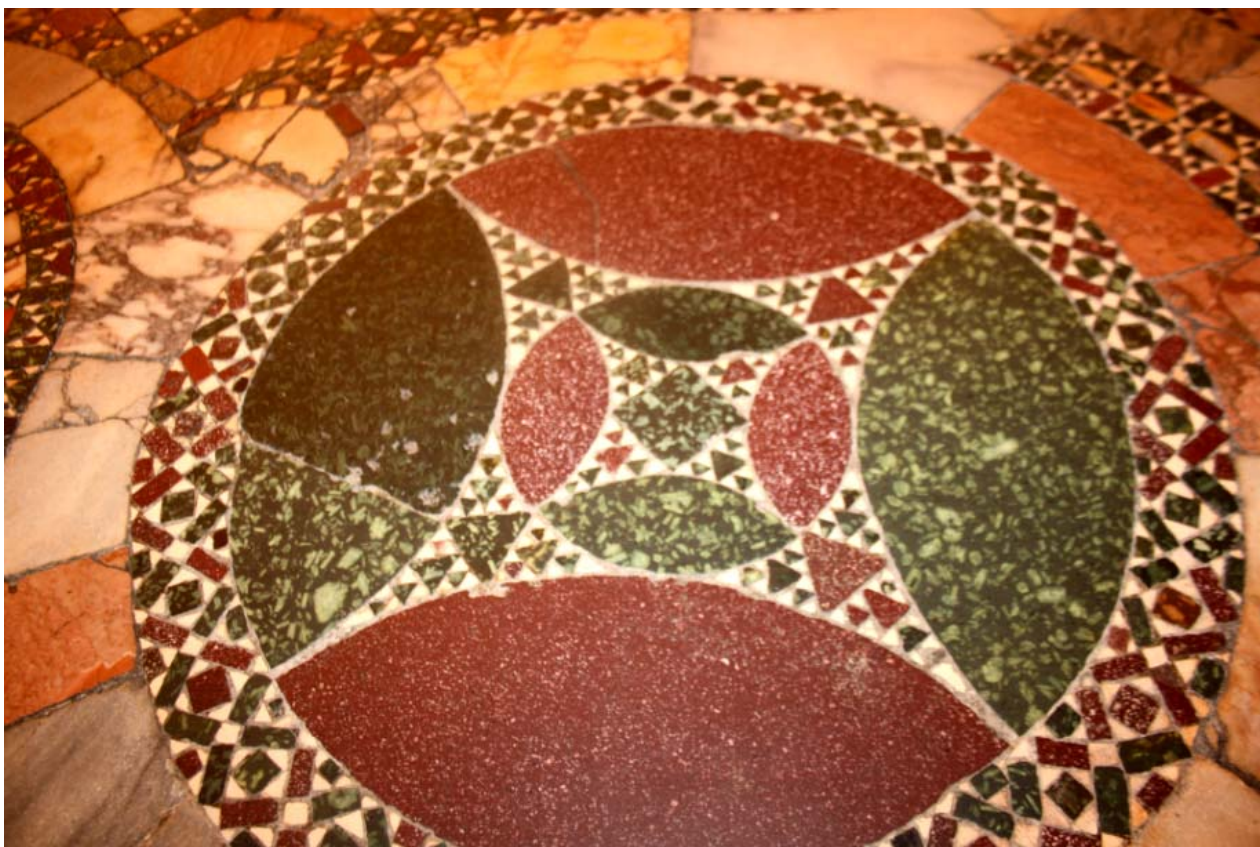



Fig. 16. Ancora un disco di dubbia originalità nel suo assetto, se non per le tessere che lo compongono. Tuttavia è possibile che il gioco simmetrico dei colori possa essere stato concepito in tal modo in origine.

Fig. 17. In questa immagine si può osservare un dettaglio abbastanza singolare. Uno dei triangoli scomposto in elementi minori è disuguale dagli altri in modo molto, forse troppo, evidente. Ne risulta che il successivo a destra, scomposto, è troppo largo. Questo difetto è dipeso dall'errata disposizione della tessera triangolare uniforme di porfido che sta al centro. Anche per questo dettaglio stento a credere che un maestro come Cosma o anche i figli, abbiano commesso un così grossolano errore senza porvi immediato rimedio. Inoltre, anche in questo caso, le tessere triangolari bianche, sono simili a quelle viste sopra, che sembrano potersi riferire più ai tempi del vescovo Seneca che non al 1231.

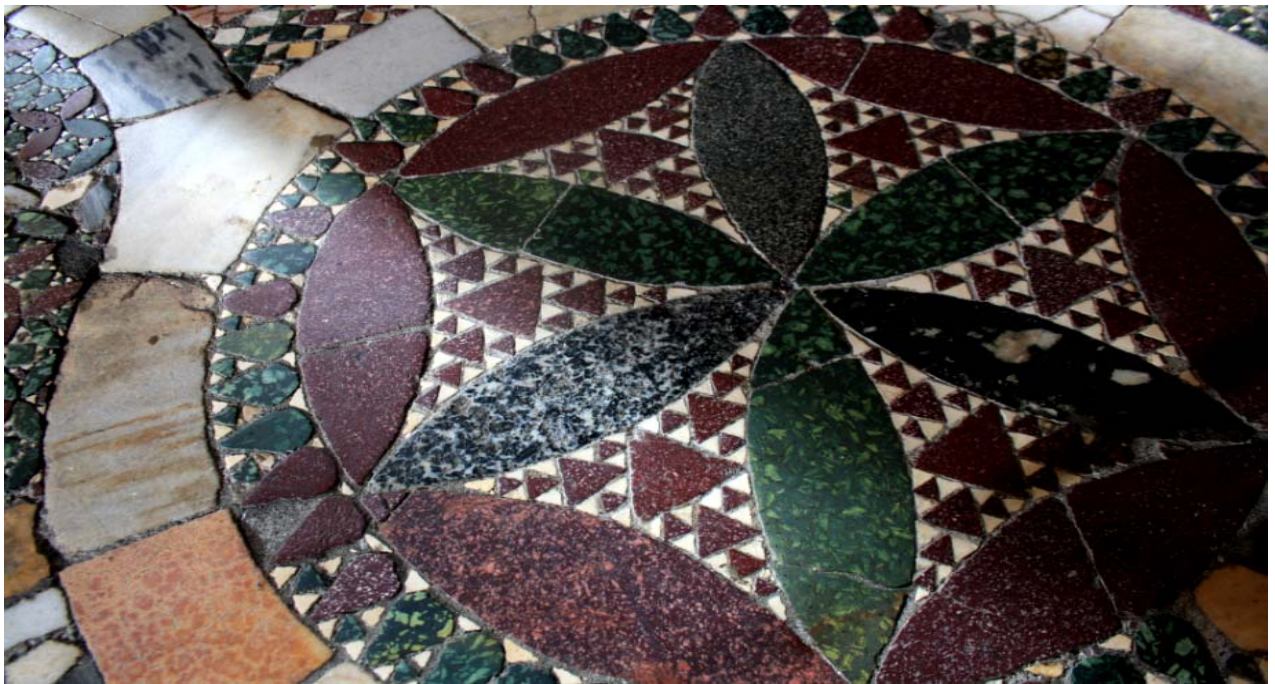
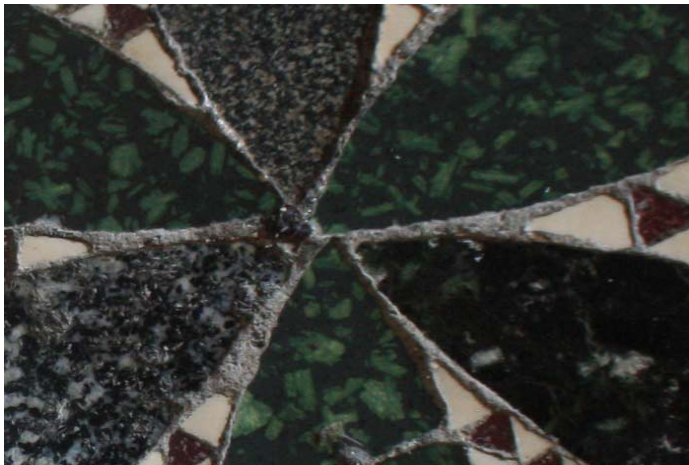



Fig. 18-19.
Il "fiore della vita", simbolo costantemente utilizzato nella bottega cosmatesca di Lorenzo. Il tessellato che mostra le fughe e il letto di malta; la diversità tipologica di almeno due o tre delle tessere oblunghe di serpentino che formano i petali del fiore, fanno pensare ad una ricostruzione, sebbene ben fatta, del disco in cui le tessere sono forse tutte originali. Sembra strano, infatti, che Cosma producesse un tessellato in cui si nota l'approssimazione della congiunzione tra le tessere nel modo che si vede nel particolare ingrandito della fig. 19 qui a lato.

I REPERTI COSMATESCHI DELLA CATTEDRALE E DEL MUSEO LAPIDARIO

(nota: la numerazione delle figure continua dalla fig 72 di pag. 66)

Tra gli arredi cosmateschi sopravvissuti nella cattedrale di Anagni, l'elemento più importante è certamente la cattedra vescovile firmata da Vassalletto di cui parleremo tra poco. Tra gli altri reperti all'interno della chiesa, vi sono il grande cero pasquale e una base triangolare, a forma piramidale che fungeva probabilmente da base per un cero pasquale di più modeste dimensioni. Mentre nel museo lapidario della cattedrale sono conservati i reperti smembrati nel corso dei secoli e un tempo appartenuti alla grande recinzione presbiteriale e agli amboni.

La cattedra vescovile

La campagna di lavori di Cosma e dei figli Iacopo e Luca, fu terminata nel 1231, come attesta l'iscrizione nella cripta. Ad essi subentrarono maestri marmorari di scuole diverse, tra cui un nome certo è il Vassalletto che ha firmato la cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale, autore probabilmente anche di molti altri pezzi del ricco arredo liturgico della chiesa. Tali lavori di decorazione terminarono in un periodo compreso tra il 1250 e il 1260. Il reperto reca la firma dell'artista in una scritta che gira intorno al perimetro circolare inferiore del dossale della sedia:

Fig. 73

Fig. 73. La firma di Vassalletto sul dossale del trono vescovile della cattedrale.

mentre nel resto del perimetro del dossale si legge il resto dell'iscrizione che permette la datazione del reperto al periodo del vescovo Lando di cui si parla nei documenti nel 1263: "*Praesul honorandus opus hoc dat nomine Landus*".

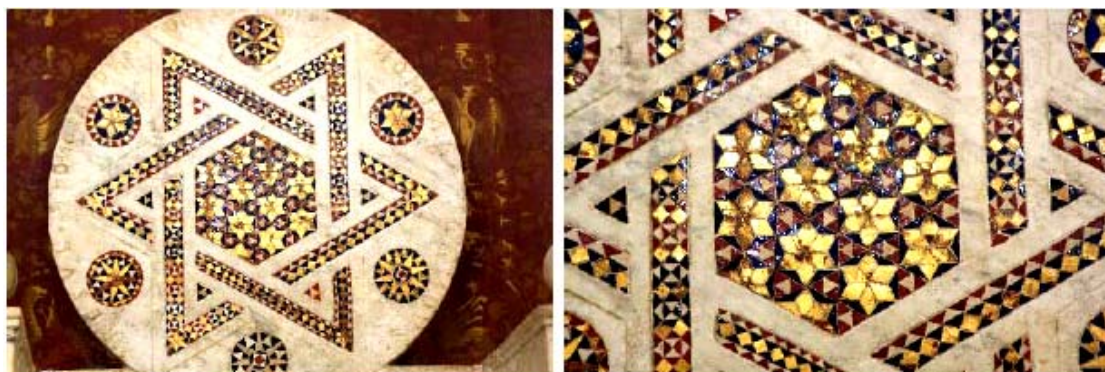



Fig. 74 Qui sopra il dossale della cattedra e il dettaglio della zona centrale della decorazione con le stelle. Perfetta simmetria geometrica e policroma.

La cattedra, come la si vede oggi (fig. 75), sembrerebbe, a detta degli studiosi, un rifacimento di elementi originali e non, derivati probabilmente dai restauri dell'800. I due leoni alla base che vengono interpretati come lo "sviluppo del motivo dei bracci figurati che a Roma si giustifica come simbologia della potestà temporale dei papi"[43], sono invece stati derivati dallo smembramento della *Schola Cantorum*, nel XVII secolo, dove un tempo dovevano essere "a guardia". Tutti d'accordo invece nel sostenere che essi furono eseguiti dal Vassalletto stesso, il che significherebbe che buona parte dell'arredo liturgico di quel periodo fu opera del grande maestro marmoraro romano. A rafforzare tale ipotesi vi è anche un altro reperto nel museo lapidario che richiama fortemente lo stile del dossale di questo trono, opera anch'essa quindi di Vassalletto.

E' bene specificare che si tratta del maestro Vassalletto II, della famiglia dei Vassalletto[44]. Infatti, in molti luoghi, specie articoli superficiali in internet, si legge che la cattedra fu opera di Pietro Vassalletto di cui abbiamo notizia fino al 1186, mentre gli arredi liturgici della cattedrale furono realizzati dopo il 1250, cioè nel tempo in cui visse Vassalletto II. Non sappiamo con certezza se le decorazioni ai lati del trono siano il frutto di una ricomposizione postuma, mentre il dossale sembra essere rimasto intatto. L'importanza di questa cattedra, oltre alla firma del maestro, sta nei tratti stilistici che caratterizza la scuola della famiglia dei Vassalletto: "una suggestiva combinazione di motivi classici e orientali, espressione della matura attività dell'ultimo esponente di questa famiglia di marmorari: in essa alla tradizionale tipologia del trono si affianca l'inconsueto disegno stellare dei mosaici del dossale (solitamente disposti a disco e a croce) per influenze campane e siciliane" [45]. Interessante anche il richiamo allo stesso stile nella stella ottagonale (anche se non intrecciata) nella tavola marmorea presente nel museo lapidario e forse un tempo facente parte della recinzione presbiteriale.

---

[43] Bassan Enrico, *Itinerari cosmateschi, Lazio e dintorni*. Ist. Poligrafico Zecca dello Stato, Roma, 2006, pag. 76.

[44] I Vassalletto erano una famiglia di costruttori e marmorari romani attiva dalla seconda metà del XII secolo fino alla fine del XIII; fu questo il periodo di massima fioritura dell'arte cosmatesca anche per merito loro. I Vassalletto infatti dividono con la famiglia dei Cosmati il primato di celebrità e di attività tra questi *magistri romani* che si dedicarono alla decorazione architettonica, corredando chiese e basiliche di porticati esterni e chiostri della suppellettile liturgica (cibori, altari, candelabri, recinti, amboni e cattedre) e di pavimenti riccamente intarsiati. Il loro capostipite fu Basiletto che firmò il leone della Basilica dei Santi XII Apostoli. Pietro Vassalletto, probabilmente suo figlio, scolpì in collaborazione con Niccolò d'Angelo il Candelabro Pasquale di San Paolo fuori le mura, l'unica sua opera interamente scolpita. Per la stessa basilica costruì anche il chiostro, meno celebrato di quello in San Giovanni in Laterano, considerato capolavoro suo e dell'arte cosmatesca, cui attese dal 1220 al 1230, e che il figlio, Vassalletto II, ultimò tra il 1232 e il 1236. Sempre a Pietro sono state attribuite la *schola cantorum* della chiesa di San Saba e la parte antica col nartece di San Lorenzo fuori le mura. A Vassalletto II è ascrivibile la bellissima cattedra del Duomo di Anagni. Quarto della dinastia è Nicola Vassalletto, attivo fra il 1215 e il 1262, che lavorò con Pietro de Maria per l'Abbazia di Sassovivo intorno al 1233. Lo stile classico dei Vassalletto è caratterizzato da una perfetta compenetrazione di struttura e ornato, che raggiunge la massima armonia nel chiostro di San Giovanni e nella cattedra di Anagni, dalla grande maestria nell'intaglio e dalla sapienza compositiva specie nell'usare con tale funzione il colore. (testo da http://it.wikipedia.org/wiki/Vassalletto)

[45] Bassan E., op. cic. Pag. 75-76

Fig. 75. La cattedra vescovile con il dossale di Vassalletto.

Il candelabro pasquale

Il fatto che anche il cero pasquale sia attribuito a Vassalletto non deve meravigliare perché è abbastanza logico che nel periodo della decorazione degli arredi liturgici, al maestro romano sia stato affidato non solo il trono vescovile ma anche la maggior parte dei lavori di arricchimento artistico. Sarebbe insensato pensare all'opera di più maestri di famiglie diverse che lavorino contemporaneamente agli arredi liturgici, cosa invece possibile per opere di più ampio respiro, come il chiostro di S. Giovanni in Laterano ed altre chiese. L'attribuzione però è stata fatta, nel caso della cattedrale di Anagni, anche in base all'accostamento stilistico delle opere. Così, le figure di animali, sfingi e leoni, presenti alla base del candelabro pasquale, sono state stilisticamente accostate, per similitudine della "concezione plastica", ai leoni della cattedra episcopale. Lo stesso discorso è stato rielaborato per la figura fanciullesca che sorregge il vaso alla sommità della colonna tortile, benché essa presenti delle "poco slanciate proporzioni del corpo". Mentre le decorazioni di intarsi delle minuscole tessere marmoree, costituiscono un vero e proprio miracolo di arte e dedizione.

Fig. 77.

Fig. 76. Il Candelabro per il Cero Pasquale

Nelle tre immagini orizzontali di fig. 77, si possono vedere tre spezzoni del corpo della colonna tortile con le decorazioni, fino alla sua sommità. Per la bellezza del lavoro di intarsio e per meglio stimare l'opera di Vassalletto, nella fig. 78 si possono vedere dei dettagli delle configurazioni geometriche e della simmetria policroma delle tessere, nonché alcuni punti in cui esse andarono perdute e furono supplite per mezzo dell'intervento di restauri. Come si vede, quattro sono i colori principali delle paste vitree utilizzate: il nero, il blu, il rosso e il giallo che, impiegato specialmente nelle fasce centrali delle decorazioni, prevarica sensibilmente sugli altri, sortendo un grandioso effetto di luce; mentre il blu e il rosso, mescolati sapientemente al raro nero, determinano le componenti visive di un'eleganza maestosa.

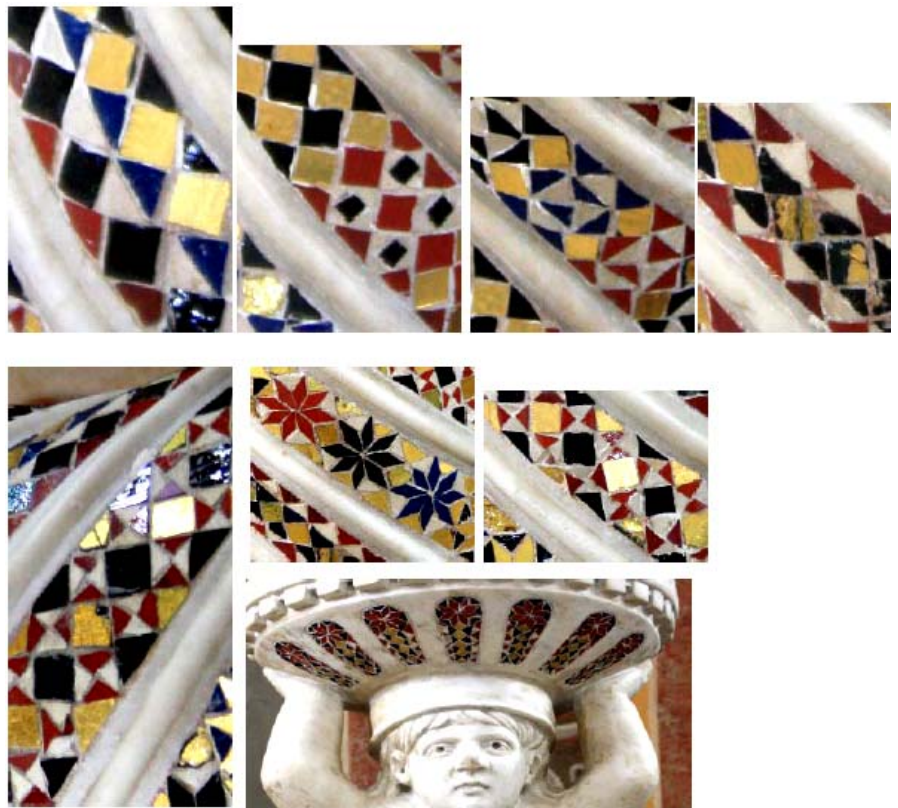



Fig. 78

Fig. 79

Nella fig. 79 si vede la base del candelabro pasquale. Anche questo è firmato "VASSALLETO", scritta che compare sul fronte della lastra di marmo. Nel lato destro della stessa lastra, si legge la continuazione "ME FECIT". Se essa è originale, allora anche il candelabro è firmato. Lo stile non è lo stesso della firma sul trono vescovile, e i caratteri sembrano molto diversi, quasi

rinascimentali, potrebbe forse essere stata apportata da qualcuno durante il Rinascimento? Inoltre, le due bestie che stanno a sorreggere la base, non sono un leone e una sfinge, ma due sfingi identiche.

La base erratica

Nei pressi dell'altare, nel presbiterio, si conserva un reperto senz'altro molto interessante. Si ipotizza che esso possa essere stato la base di un secondo candelabro di più modeste dimensioni. E' decorato da tre leoni acefali alla base della piramide. Non è firmato, ma la comparazione stilistica e la qualità della manodopera convinse Lydholm, nel 1982, a ritenerlo opera dello stesso artista marmoraro, o alla sua bottega.

Fig. 80

Fig. 81

Fig. 82

Fig. 82b

Nelle immagini delle figg. 80-82b, si possono vedere i dettagli della base erratica che mostrano una maestria artistica di non poco conto, rafforzando molto bene l'ipotesi di attribuzione alla bottega di Vassalletto. I tre leoncini acefali scolpiti sulle diagonali della sezione piramidale del reperto, dimostrano che esso doveva assolvere ad un importante funzione religiosa, come quella di un

candelabro per il cero pasquale, anche se secondario rispetto al primo.

I reperti del museo lapidario

Visitando il museo lapidario, attiguo alla navata della chiesa, si resta stupefatti ed ammirati dai numerosissimi reperti, alcuni di straordinaria bellezza ed importanza. Si può solo immaginare cosa doveva essere nel XIII secolo la cattedrale di Anagni, sotto il profilo delle opere e decorazioni cosmatesche. Come le altre basiliche, anche questa era dotata di una *schola cantorum*, di una grande recinzione presbiteriale e di due amboni, uno per la lettura del Vangelo e l'altro per la lettura dell'Epistola. Come si sa, nel XVII secolo la moda del Barocco apportò la furia devastatrice degli arredi medievali e così gran parte di tutto ciò fu demolito e i resti di questo glorioso arredo cosmatesco fanno oggi mostra nel locale museo. Di questi reperti non ne parla nessuno, al giorno d'oggi, se non un brevissimo accenno fatto da Enrico Bassan (op. cit. pag. 77) che parla di "allestimento dei materiali con attenzione scientifica" per il fatto che sotto ogni gruppo di reperti vi è una didascalia che accenna alla descrizione degli stessi e alla loro probabile originaria collocazione. Nel percorrere il corridoio sotto le arcate del chiostro ci si imbatte subito in due lastre gigantesche che sono una meraviglia per gli occhi. Bassan dice che si tratta di "lastre pavimentali con due motivi a quincux ciascuna". Ma per quanto ho potuto constatare non può trattarsi di lastre pavimentali perché nelle fasce decorative sono impiegate essenzialmente paste vitree, esattamente come per le fasce musive delle colonnine tortili dei candelabri pasquali, o le lastre delle recinzioni di presbiterio. Forse sono state confuse per pannelli pavimentali per il fatto di essere davvero di grandi dimensioni, ma le loro caratteristiche musive indicano chiaramente che non appartengono a quella categoria.

Fig 83

Nelle due foto si vede chiaramente la differenza tra la lastra del museo (a sinistra) proveniente probabilmente da una recinzione presbiteriale e la lastra pavimentale (a destra) entrambi facenti parte di un disegno a quincux. Nella prima si vede un largo impiego di paste vitree, le guide marmoree in cui sono incassate e delle ruote senza interruzioni, mentre nella seconda è evidente l'impiego delle sole tessere pavimentali e l'assemblaggio di pezzi di marmo per le fasce che abbracciano le ruote.

L'equivoco potrebbe essere anche nato dalla didascalia delle due lastre in cui si legge: "provenienti dal pavimento della cattedrale". Ma come avrebbero potuto pensare i Cosmati di utilizzare le delicatissime paste vitree per un pavimento? Personalmente non conosco pavimenti in cui, originariamente, siano state utilizzate lastre di questo genere con intarsi in paste vitree come per gli amboni e i candelabri pasquali. E' vero però che nei rifacimenti dei

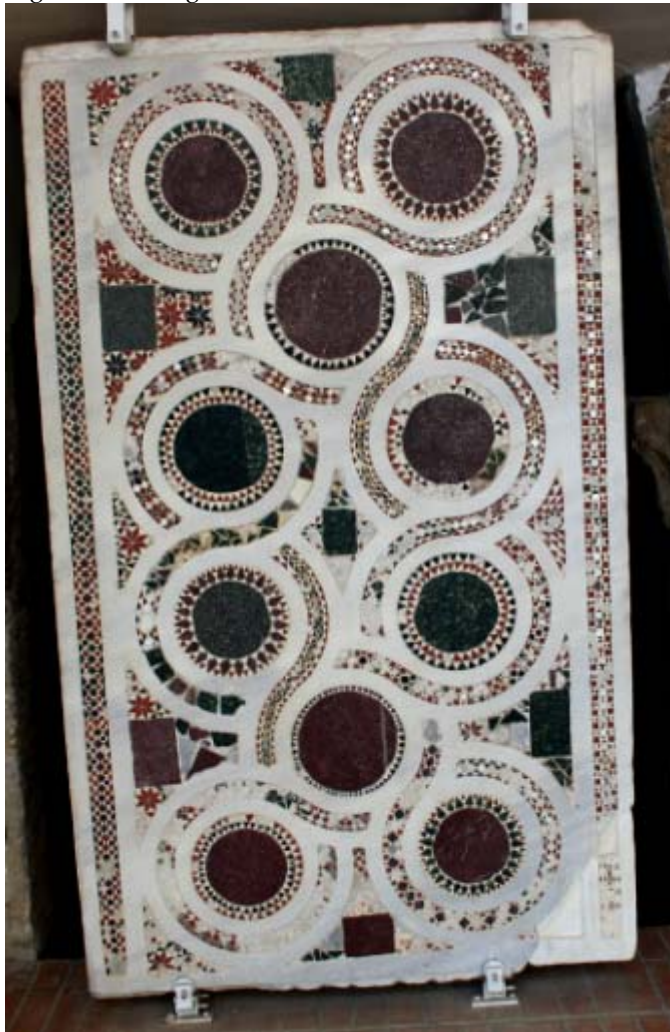
pavimenti settecenteschi, specie in quelli romani, visi inserirono facilmente plutei e lastre musive provenienti dagli smembrati amboni e presbiteri, per cui la dicitura della didascalia in un certo senso potrebbe essere corretta. Ma d'altra parte la didascalia continua precisando:

Due lastre in opus tessellatum con tessere in porfido, serpentino, rosso antico, giallo antico, verde antico, madreperla, paste vitree policrome e a foglia d'oro decorate dal motivo geometrico a quincux. Le lastre mostrano interventi di restauro seicenteschi, identificabili con tessere marmoree di forme estranee ai motivi decorativi antichi (integrazione della parte centrale con frammenti marmorei triangolari in porfido e marmo rosa; nella seconda lastra sono tessere in granito verde). La seconda lastra reimpiega una lapide miliare romana con iscrizione proveniente da Villa Magna, del sec. III d.C.

E' davvero impensabile che una lastra in cui siano impiegate paste vitree policrome e a foglia d'oro di natura così delicata venissero impiegate in un pavimento!

Fig. 84a, La galleria che porta al Museo Lapidario della cattedrale. Si notano subito degli enormi lastroni con disegni cosmateschi addossati alla parete sinistra.

Fig. 84b, La prima lastra, con due quincuxes.

Fig. 85a Fig. 85b

Le due lastre marmoree che si vedono in successione nell'ingresso del museo lapidario. Il materiale utilizzato, la forma, le dimensioni e le caratteristiche delle guide marmoree dei quincuxes, fanno ipotizzare un uso di recinzione presbiteriale delle lastre e non pavimentale, come indicato nella didascalia. In questo caso i quincuxes sono comunicanti tra loro e non "giustapposti" come nel caso stilistico di entrambi i pavimenti della navata e della cripta. Non si comprende, poi, da quale parte di pavimentazione proverrebbero queste lastre chiaramente realizzate dopo il 1250, se il pavimento è stato eseguito da Cosma nel 1231.

Nelle immagini della fig. 86 si vedono alcuni dettagli delle due lastre in cui sono stati eseguiti nel '600 interventi di restauro totalmente inappropriati. Nella fig. 87 sono altri reperti nella galleria del museo posti tra le due lastre precedenti. Nell'ultima foto si vede ancora la manomissione del lavoro originale con l'intromissione di tessere diverse. Originale, probabilmente, la decorazione centrale con la stella e il quadratino giallo. Nella fig. 88 si vedono i due ambienti contigui di cui il primo pieno zeppo di reperti cosmateschi. Si inizia con una serie di otto piccoli pilastri angolari scanalati, databili alla fine del XII o inizio XIII

secolo, di cui sei si conservano integri e due sono frammenti. Ma l'attenzione viene subito catturata dalle tre grandi lastre di cui la prima (fig. 89) richiama alla memoria il motivo di decorazione già visto sul dossale del trovo vescovile nella chiesa: una stella a fasce intrecciate che ci fa pensare ad una possibile logica attribuzione delle lastre ancora a Vassalletto. Ci avverte la didascalia che i pannelli reimpiegano lastre di marmo più antiche e di diversa grana e colore, probabilmente per motivi economici. Si sa che, stando sul posto, il problema principale per i maestri marmorari era proprio quello di procurarsi il materiale per la produzione delle opere artistiche. La cosa più immediata e facile era quella di rifornirsi presso fonti archeologiche di materiali dismessi per il reimpiego economico e veloce. Una condizione questa che si ritrova spesso nell'opera dei Cosmati, costretti ad utilizzare materiale marmoreo di spoglio, soprattutto derivante dagli scavi archeologici di cui l'urbe e il patrimonio ciociaro era ben dotato. La lastra di marmo con la decorazione della stella risulta spezzata verso il centro e ricomposta. La decorazione è ottenuta mediante un "nastro decorato a mosaico che sviluppa avvolgimenti attorno a un ottagono" (Bassan). Qui sotto ne possiamo vedere tutta la bellezza nei suoi dettagli. Al centro della lastra c'è un intervento di restauro antico in cui si vede un diverso colore della malta di allettamento e della forma delle tessere. Tutte e tre le lastre deriverebbero dallo smantellamento dell'ambone per l'Epistola.

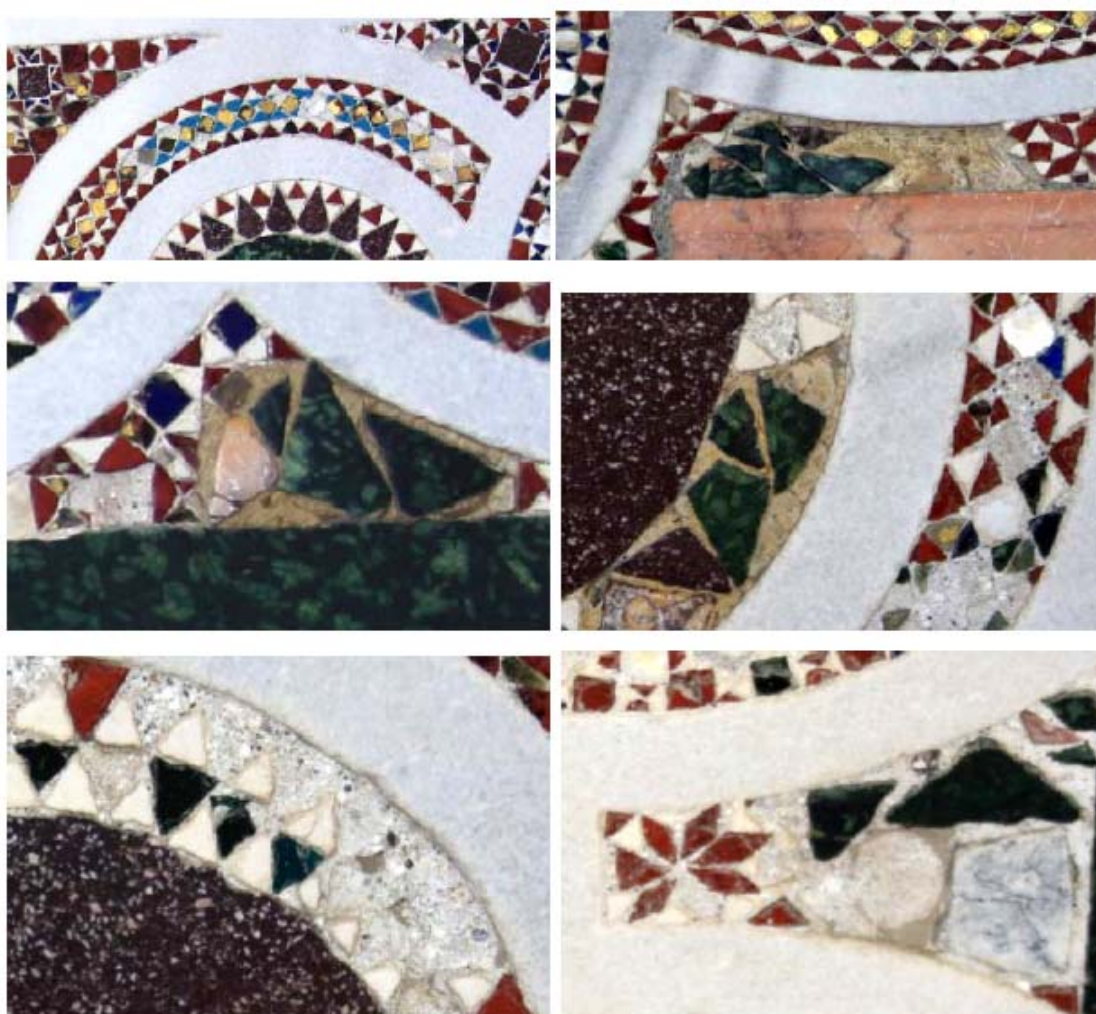



Fig. 86

Fig. 87a,b,c,d,e
Pilastrino con due decorazioni di cui si vede il dettaglio nelle b) e c);
d) frammento con decorazione di quadratini;
e) lastra cosmatesca proveniente dall'arredo presbiteriale. Il disegno è la classica "girale".

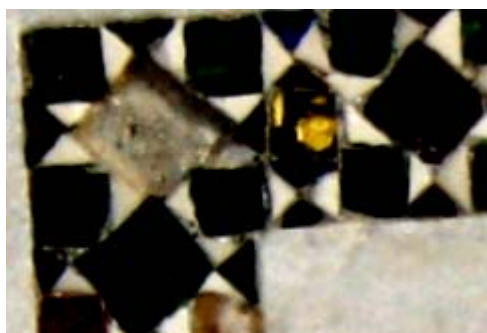
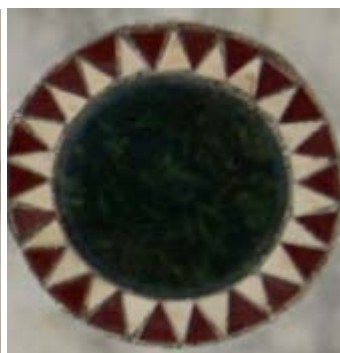



Fig. 87f. Questo dettaglio, che è nell'angolo della girale sinistra della fig. sopra, mostra *nell'opus tessellatum*, il lavoro ad incasso delle tessere che alloggiano nelle apposite celle preparate preventivamente. La foto, a contrasto forzato per aumentare la profondità del rilievo, mostra l'alloggiamento della tessera quadrata diagonale mancante. Teoricamente, anche i pavimenti cosmateschi eseguiti in *opus tessellatum*, dovrebbero rispettare la stessa tecnica, come credo siano stati tutti i pavimenti originali creati dai Cosmati. Questo però, come si è visto, non si riscontra nei rifacimenti pavimentali dei secoli XVI-XVIII.

Figg. 88, a, b.

I due ambienti contigui di cui il primo è ricco di reperti cosmateschi.

Fig. 89. *Una lastra con un motivo che richiama fortemente quello del dossale della cattedra vescovile di Vassalletto.*

Fig. 90. Una lastra con quincux e una con motivi di quadrati ruotati.

Nella fig. 90 si vedono le altre due lastre. A destra con il motivo a quincux e a sinistra un quadrato orizzontale dentro un altro quadrato diagonale, a sua volta inscritto in un altro quadrato orizzontale il cui perimetro delimita la lastra di marmo. Entrambe le lastre sono state manomesse con restauri antichi errati e sconvolgimenti nelle decorazioni, specie nella seconda, dove addirittura molte tessere originali rosse sono ridipinte in giallo, come si osserva nelle due foto della fig. 91.

Fig. 91

Fig. 92

Fig. 92: le prime quattro lastre delle otto in totale affisse nella parete del primo ambiente del museo lapidario. Esse seguono le tre lastre precedenti. Secondo la didascalia del museo, queste proverrebbero dalla recinzione presbiteriale. Il materiale è parte di quello utilizzato nelle lastre precedenti e descritto sopra. Anche queste hanno subito restauri inadeguati, forse sempre risalenti al XVII secolo, per mezzo di inserzione di tessere di forme e colori diversi. Nella fig. 92b, si vede il particolare di una delle lastre che è stata decorata con la riproduzione del triangolo frattale di Sierpinski che sembrerebbe aver resistito al degrado e ai restauri, quindi originale, come si vede anche dalla perfetta simmetria policroma delle tessere impiegate.

Fig. 92b

Fig. 93

Fig. 93: si vede un particolare di una delle decorazioni del triangolo di Sierpinski in cui si notano due incavi vuoti dove mancano le tessere. Per la formazione di uno dei triangoli, come quello in basso che contiene tre tessere rosse, sono necessarie 13 tessere in totale: quattro per ciascun piccolo triangolo e una tessera, la più grande, centrale rossa (mancante nella foto, ma si nota un minuscolo pezzettino rimasto). Questo dettaglio permette di stabilire che in quel punto non vi è stata alcuna manomissione e che lo stato delle tessere è quello reale dovuto all'incuria e all'usura del tempo e i materiali sono quelli originali. L' esempio può servire da modello di confronto per il resto delle lastre.

Un dettaglio che sorprende è la molteplicità delle figure geometriche e la vivacità dei colori di queste lastre, che contrasta ad occhio con lo stile classico delle decorazioni eseguite da Vassalletto per la cattedra vescovile e il candelabro pasquale. Addirittura tale ricchezza di motivi geometrici e di colori risulterebbe stilisticamente molto più vicina agli stilemi e scuole dei marmorari campani che non a quelli romani. Ma è possibile, come in più luoghi evidenziato dagli studiosi, che i marmorari romani si siano fatti influenzare dalle scuole meridionali, quando essi venivano a lavorare a sud di Roma e forse anche a settentrione della Campania, sentendosi più liberi di agire senza il vincolo del "marchio di fabbrica" da rispettare per gli stilemi classici della scuola romana che li caratterizzavano. Probabilmente approfittavano di essere al di fuori della loro scuola per liberare il loro estro artistico e dare vita a qualcosa di nuovo. Queste lastre sembrano costituirne un esempio interessante.

Le quattro tavole si rincorrono nei motivi geometrici generali. Due presentano quadrati diagonali inscritti in altri quadrati orizzontali. Nel quadrato centrale diagonale vi è una scacchiera di quadrati alternati a motivi a stella; le altre mostrano due quinconce con al centro un quadrato diagonale in cui è inscritta una croce patente. Nelle prime due lastre si notano pesanti interventi sconclusionati, atti a riempire i vuoti lasciati dalle tessere originali andate perdute. Le foto sotto mostrano i dettagli di questa manomissione. Le altre due lastre sembrano conservare un'autenticità largamente superiore, mostrando solo dei piccoli ritocchi. La simmetria policroma, ancora una volta, è rispettata nelle parti originali e annullata in quelle restaurate. Le due tavole con la croce patente al centro, mostrano un largo uso di tessere grandi più scure che fanno quasi da sfondo alle numerose tessere in prevalenza di colore rosso. Un contrasto di grande effetto che va a risaltare l'eleganza della croce patente dove in una ha le tessere tutte nere facendoci pensare che nella seconda forse le tessere dovevano essere tutte rosse.

Fig. 94. Le quattro lastre del secondo raggruppamento. Due di esse mostrano il simbolo della croce patente decorato con serpentino.

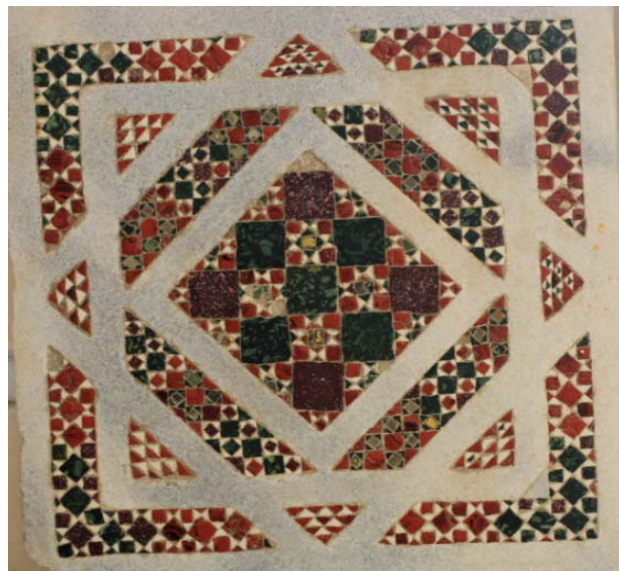



Fig. 95

Due frammenti di cornice architettonica o di pilastrino di *schola cantorum*. Il primo conserva ancora un piccolo frammento, molto bello, di decorazione in *opus tessellatum*. Entrambi sono decorati da motivi vegetali a bassorilievo. Anche questi potrebbero essere certamente opera di Vassalletto. Le tre lastre più grandi verticali, invece, sono tre pannelli di pavimentazione a mosaico. Questi si che lo sono e lo dimostrano in tutti i loro caratteri. Le tessere sono in porfido, serpentino, verde antico, giallo antico, marmo bianco e madreperla che formano decorazioni geometriche di rombi con stella centrale, cerchi intersecati che includono quadrati. Nella lastra frammentaria si osserva una decorazione a stella esagonale con tessere gialle a losanghe.

Fig. 96
Fig. 97

Queste lastre costituiscono uno dei rari esempi in cui il lavoro originale dei Cosmati si è conservato quasi intatto. Si può notare tutta la perfezione e precisione del lavoro e soprattutto la corretta simmetria geometrica e policroma dell'uso delle tessere. Qui le stelle hanno le tessere tutte bianche sullo sfondo rosso e i quadrati disposti in diagonale sono tutti neri. I cerchi intersecati sono a file verticali alternate verdi, miste e rosse e poi ancora verdi, miste e rosse; mentre le figure esagonali intrecciate formate da losanghe di colore verde e rosso, si mostrano anch'esse in un buon risultato di simmetria. Al contrario delle lastre che abbiamo visto all'inizio, queste sono vere lapidi pavimentali, ideate e realizzate secondo i canoni per la realizzazione di lastre che vanno a costituire il pavimento di una cattedrale o di

un presbiterio. Da questi esempi, è possibile risalire a confronti di una certa concretezza e affidabilità con gli altri pavimenti cosmateschi.

Fig. 98

In queste tre foto, altre tre lastre di pavimentazione. La prima ha una fascia di cornice rettangolare a forma di stelle ottagonali in colori alterni di rosso e verde, fatte di tessere di porfido. Le stelle sono inscritte in quadrati o rombi bianchi diagonali. Un disegno molto complicato da realizzare a mosaico. Al centro c'è un quadrato scorniciato con listelli di marmo bianco e all'interno un motivo geometrico di esagoni intersecati fatti con tessere di porfido verde antico a forma di losanghe che formano al centro la figura di un fiore. L'esagono centrale è quasi tutto di colore rosso. La lastra di destra mostra il solito pattern con due file alternate una a forma di stella con tessere tutte bianche, inscritta in un quadrato nero e l'altra di quadrati rossi diagonali. La terza usa tessere prevalentemente di porfido rosso e verde alternati a formare quadrati diagonali e normali con piccoli quadratini di riempimento. La cornice ha il motivo a triangoli bianchi opposti al vertice.

Fig. 99. Una lastra con disegno di quincux, probabilmente prelevata da uno degli amboni della chiesa.

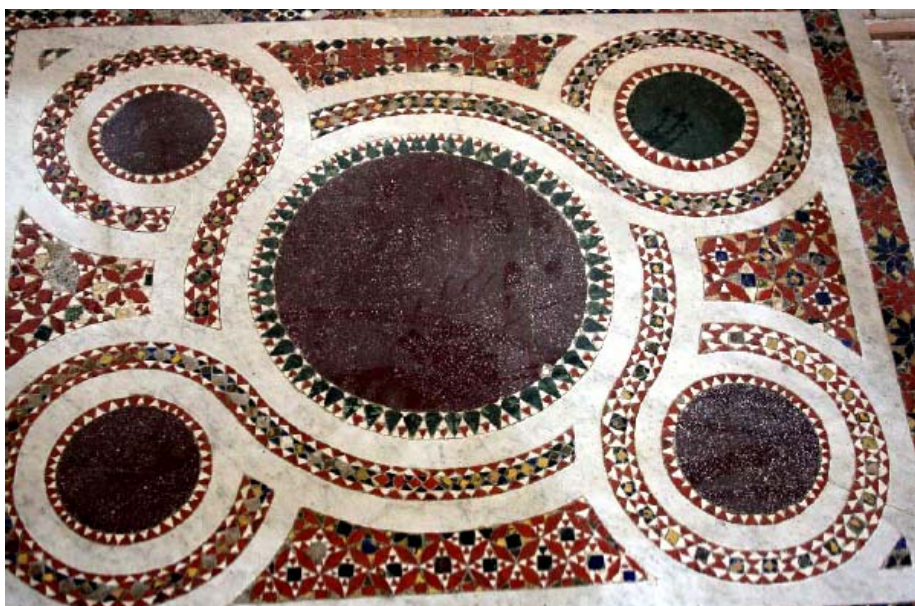



Fig. 99: lastra proveniente certamente da uno degli amboni o dalla recinzione presbiteriale. Il bellissimo quincux è formato da tessere di porfido, serpentino, rosso antico, marmo bianco, paste vitree policrome e a foglia d'oro. Presenta diversi punti in cui le tessere sono scomparse e parti di manomissione, ma anche altri punti dove si può ammirare il lavoro originale (come i dischi centrali e le decorazioni intorno).

Fig. 100 *Un dettaglio di parti manomesse (a sinistra) e parti originali del quincux precedente (a destra).*

Fig. 101

Vorrei ancora qui ribadire che la prima immagine a della fig. 96 mostra un dettaglio molto importante: la stella esagonale, centrale, di giallo antico, inscritta nell'esagono. L'uso di queste stelle negli esagoni delle *rotae*, e soprattutto nei pavimenti, tipica della bottega cosmatesca di Lorenzo. Nel pavimento della chiesa di San Nicola a Genazzano, che come ho dimostrato dal 2010, è una porzione di pavimento originale della basilica di San Giovanni in Laterano e fatto trasportare a Genazzano per abbellire la chiesa da papa Martino V attorno al 1427, mostra proprio le stesse stelle ma di più grandi dimensioni, probabilmente come le concepiva l'arte del maestro Lorenzo da cui Iacopo la ereditò ridimensionandole nel modo che si vede. Se ne trovano spesso anche a Roma, nei pavimenti di chiara scuola laurenziana e a Ferentino.

Nella fig. 101 è visibile un altro reperto cosmatesco. La didascalia parla di un "pluteo altomedievale reimpiegato come pannello di pavimentazione a mosaico con tessere in porfido, serpentino, verde antico, marmo bianco, paste vitree policrome e a foglia d'oro, diviso in due specchiature includenti motivi geometrici e a stella".

Come già si è fatto notare, plutei marmorei che includono decorazioni con paste vitree policrome non potevano essere impiegate dai Cosmati come pannelli di pavimentazione. Forse esso potrebbe essere stato utilizzato a riempimento di qualche parte di pavimento, come accaduto in qualche caso

(anche a Ferentino), ma non nell'intenzione dei maestri marmorari. Il pluteo è stato utilizzato come materiale di spoglio e, una volta lavorato e decorato, reimpiegato o per una recinzione presbiteriale o per uno degli amboni, ma certo non per il pavimento. L'uso delle tessere pavimentali nei riquadri centrali poteva essere un buon motivo di riempimento, più sbrigativo rispetto alle fitte decorazioni delle paste vitree per le cornici esterne, anche se il motivo geometrico esagonale a losanghe, in basso, è un pattern tra i più elaborati del repertorio cosmatesco. Il fatto che la lastra potrebbe essere stata reimpiegata come pannello pavimentale, può aver determinato il cattivo stato di conservazione proprio delle parti più delicate, cioè delle cornici di decorazione effettuate con le paste vitree. Anche qui sono presenti diverse manomissioni, specie sulle decorazioni esterne, mentre nei riquadri interni, in particolare in quello in basso a motivi esagonali, si mantiene una discreta originalità.

Fig. 102

Sempre continuando nel primo ambiente, il tratto di parete alla destra di chi entra è impegnato da una serie di sei reperti notevoli, tre dei quali disposti verticalmente forse per la loro lunghezza in quanto lastre rettangolari. Ecco cosa riporta la didascalia del museo: "Tre gradi pannelli rettangolari con disegno geometrico a mosaico, in paste vitree policrome e a foglia d'oro; cornice frammentaria modanata ad arco, con disegno geometrico a mosaico in paste vitree policrome; cornice frammentaria modanata ad arco, con disegno geometrico a mosaico in paste vitree policrome; pannello rettangolari con disegno geometrico a mosaico, in paste vitree policrome". I reperti sono datati

alcuni al XIII secolo, altri (gli ultimi due descritti) alla seconda metà del XIII secolo. Non è dato sapere come sia stata ricavata tale differenza, ma ciò che è sicuro è che essi derivano tutti dalla scuola dei Vassalletto, verso la metà del XIII secolo. Nella pagina successiva alcune foto che mostrano i dettagli di questi bei reperti.

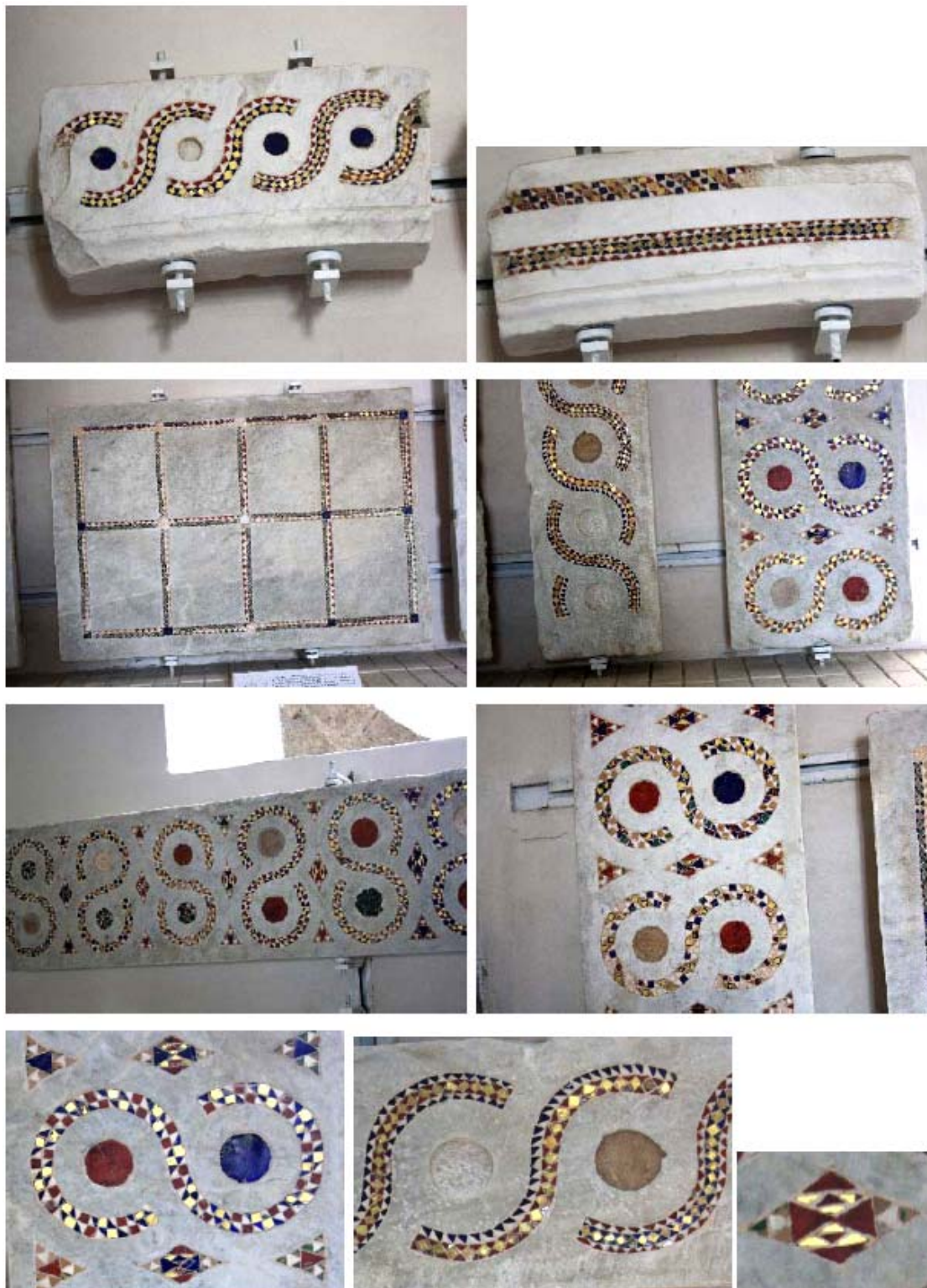



Fig. 103

Nella fig. 103 si vedono alcune immagini delle lastre rettangolari con disegni decorativi prevalentemente utilizzati per gli arredi presbiteriali. Queste lastre hanno subito interventi di restauro in molte zone, ma in alcuni punti probabilmente si può vedere il lavoro originale dei decoratori.

Nel secondo ambiente "è meno significativa la presenza di reperti cosmateschi", scrive il Bassan, ma una delle pareti del locale è letteralmente zeppa di pilastrini e pannelli, molti dei quali si pensa siano derivati dallo smembramento dell'ambone del Vangelo a pianta poligonale. Lo stile decorativo, le paste vitree e il lavoro mosaicale è nettamente identico a quello delle lastre a motivi di quincuxes viste addossate alla parete di sinistra del primo ambiente, soprattutto per la ricchezza dei motivi geometrici e della vivacità dei colori.

Fig. 104

Fig. 105.

Fig. 106

Fig. 107

Figg. 105, 106, 107.

Nell'ambiente dove gli studiosi dicono sia meno significativa la presenza di reperti cosmateschi, sembra invece che si ritrovi una ricchezza di materiali davvero non indifferente. Bellissimi i pilastrini con decorazioni molto colorate, e le girali in diverse forme classiche, come si vede nei due esempi della fig. 105, dove nella prima lastra mancano i tre piccoli dischi di marmo. I motivi geometrici, prevalentemente ispirati a disegni stellari, e soprattutto i colori vivaci delle tessere impiegate, sembrano richiamare ancora una volta lo stile della bottega dei Vassalletto.

Curiosità: un dipinto e un affresco che richiamano i motivi cosmateschi

Nella chiesa sono presenti due opere d'arte, un dipinto ed un affresco in cui sono richiamati dettagli dello stile cosmatesco di cui un tempo la cattedrale era satura. La prima opera è un dipinto della Madonna col Bambino dove si notano due tra i più famosi patterns geometrici utilizzati dai Cosmati soprattutto nei pannelli pavimentali: la doppia stella esagonale inscritta in un cerchio e il quadrato diagonale con le tessere triangolari.

La seconda opera è un affresco, probabilmente del XIII-XIV secolo che raffigura sempre la Madonna col Bambino ed altri santi, il cui il motivo geometrico di decorazione è presente ai bordi e contorna tutta la lunetta (posta su una porta d'accesso ad altro locale) dove il motivo fondamentale di base è quello *ad quadratum* espresso in diverse simmetrie policrome.

La Cappella Caetani

Questo monumento funebre è fatto risalire generalmente alla fine del XIII secolo. Esso, però, esisteva già nel 1276, in quanto il successore del vescovo Lando, Pietro III Caetani, morì nel 1277[46] e fu sepolto in questa cappella. Si può quindi desumere che la sua costruzione risalga ai primi decenni della seconda metà del XIII secolo, subito dopo, o contemporaneamente che fu realizzato l'arredo liturgico dai Vassalletto. Il monumento, insieme ad un loggiato, è ricavato in un ambiente esterno alla navata della chiesa che affaccia direttamente sulla piazza Innocenzo III. Qui trovano posto i membri della famiglia Caetani cui apparteneva Bonifacio VIII. Lo stile è rappresentativo dell'epoca e si ritrova nei sepolcri della cattedrale di Caserta Vecchia. Solitamente è una struttura verticale a cuspide sorretta da colonnine con graziosi capitelli e sormontate da pinnacoli nello stile gotico. Sulla parete sottostante vi è un affresco decorativo e in basso i sarcofagi della famiglia Caetani. Questi sono adornati da lastre marmoree decorate con disegni che rappresentano lo stemma della famiglia Caetani e i più classicheggianti motivi cosmateschi. Non è dato sapere a che scuola dei marmorari possa appartenere questo lavoro, ma dalla datazione è probabile che il monumento sia stato realizzato da uno degli ultimi componenti della famiglia dei Vassalletto, maestro Nicola, ancora attivo tra il 1260 e il 1270.

---

[46] Cappelletti Giuseppe, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, Venezia 1847, pag. 349-350

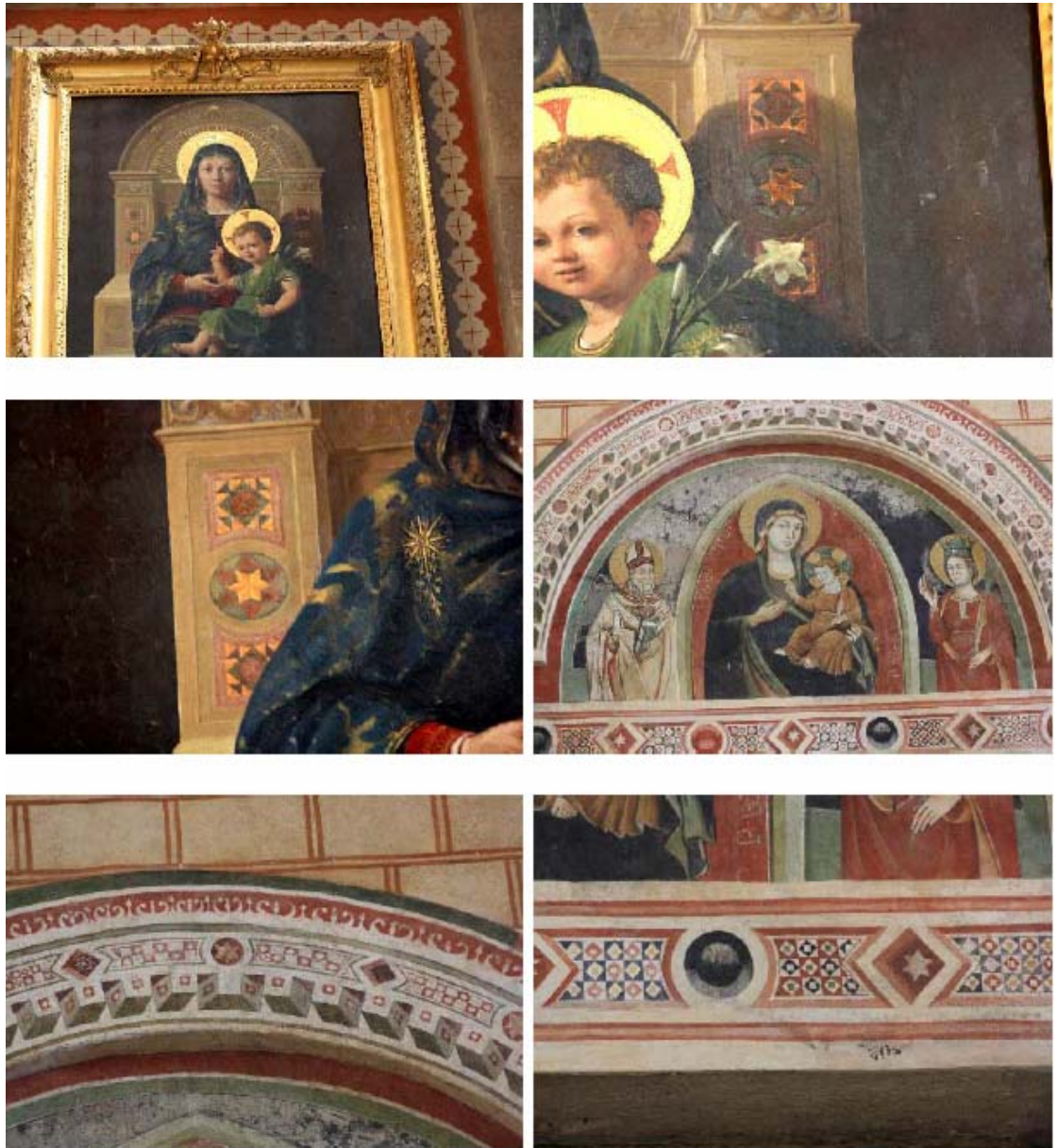
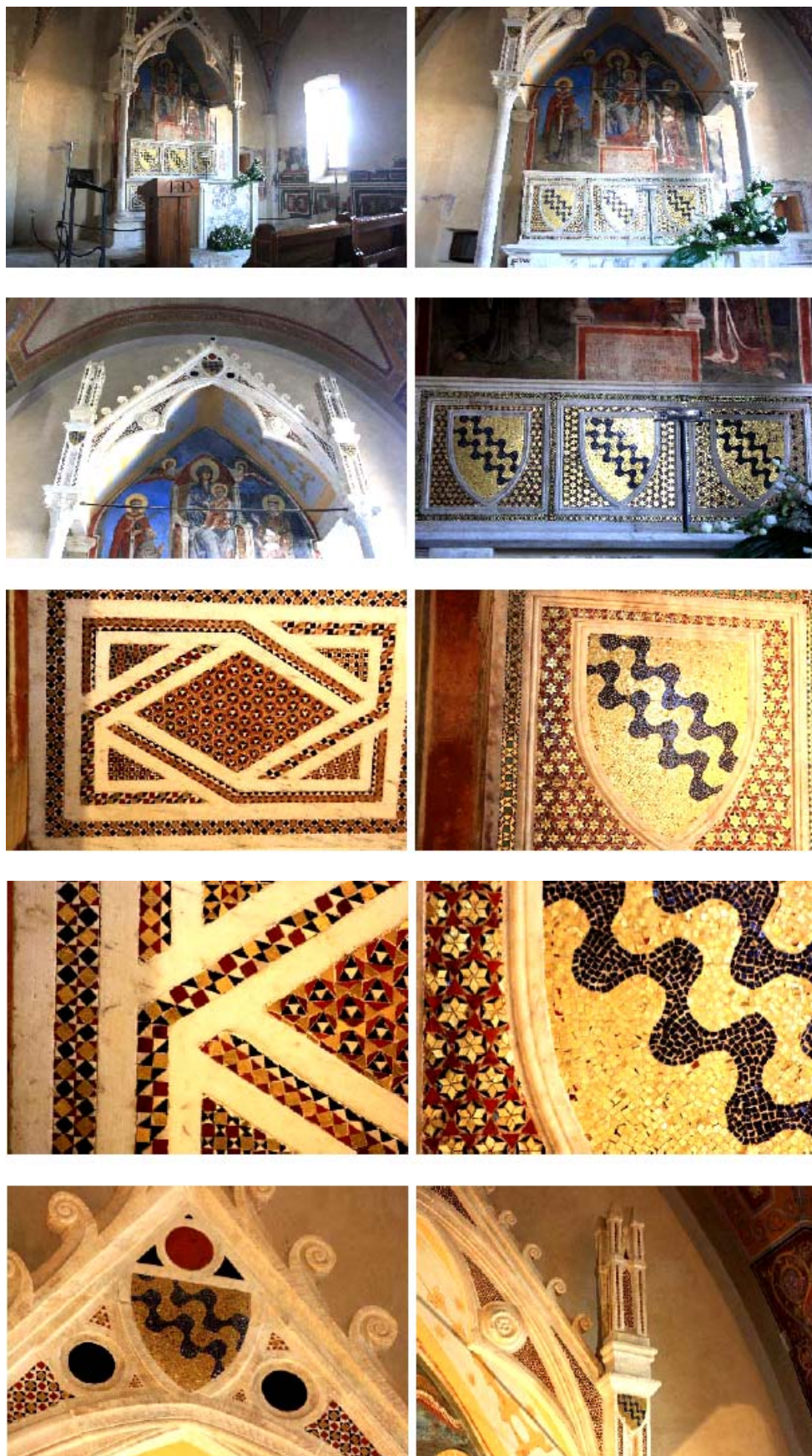
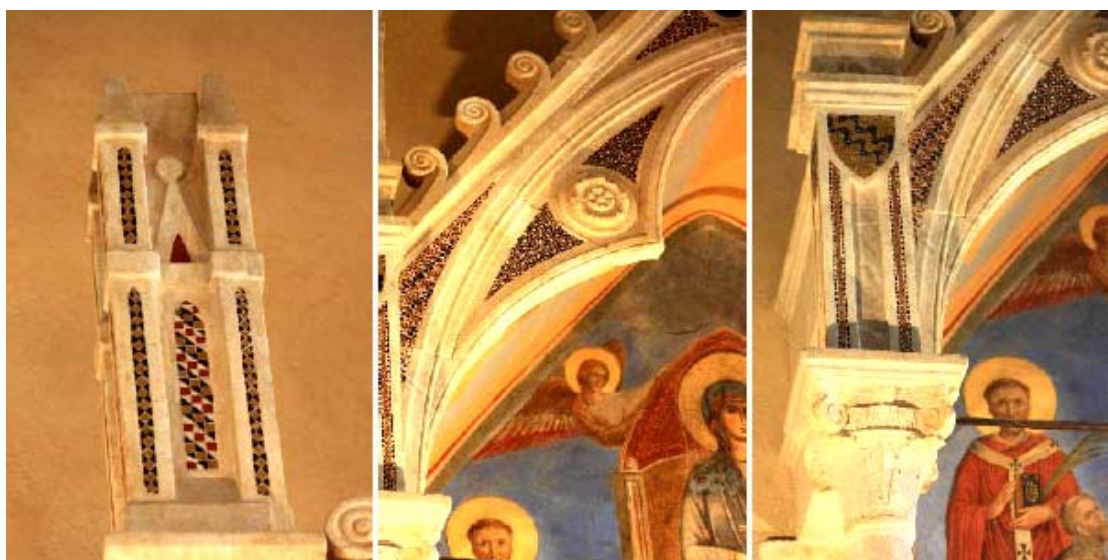



Fig. 108

Nelle immagini 109-110, generali e di dettagli della cappella Caetani, si può vedere che le decorazioni cosmatesche mostrano una preponderanza di motivi geometrici semplici, scanditi da lunghe sequenze verticali e orizzontali *ad quadratum* e dalle stelle esagonali inscritte in un cerchio. Motivi che abbiamo già visto essere presenti anche nei pilastrini del museo lapidario. Lo stato conservativo è molto buono e ciò fa pensare o ad un recente restauro o ad un'ottima preservazione del lavoro cosmatesco. Allo stesso modo è facile osservare anche una perfetta corrispondenza policroma dei motivi geometrici che determina il risultato dell'intento dei maestri marmorari, così come doveva essere concepito e che spesso non si osserva in altri luoghi, a causa di manomissioni o restauri sbagliati. L'opera pavimentale della navata della chiesa e della cripta datata e firmata da Cosma insieme ai suoi figli Jacopo e Luca, l'opera di Vassalletto II della cattedra vescovile e del candelabro per il cero pasquale, insieme a tutto il ricco arredo liturgico poi smembrato, formato dai reperti dei musei, fanno di questa cattedrale il più ricco ed importante monumento cosmatesco a sud di Roma.

Figg. 109-110

BIBLIOGRAFIA

Ambrosi De Magistris Raffaele, *Storia di Anagni*, Anagni, 1889

Barbier De Montault, Cathédrale d'Anagni, in "Annales Archéologiques", XV, 1856, pp. 137-163.

Bassan Enrico, *Itinerari Cosmateschi: Lazio e dintorni*, Roma, 2006

Bessone-Aurelj, *I marmorari romani*, Milano 1935

Boito Camillo, *L'Architettura Cosmatesca*, in "Il Politecnico" Giornale dell'Ingegnere - Architetto ed Agronomo, anno VIII, Milano, febbraio 1860, pp. 7-42.

Boito Camillo, *Sull'architettura romana del secolo decimo terzo*, in "Lo Spettatore, rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale, anno IV, vari numeri (a puntate) Firenze, 1858.

Boito Camillo, *L'architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880

Bressan E., Forcellini G., Vallot M., *La cattedrale di Anagni*, in "L'architettura. Cronaca e storia", VI, 59, 1960, pp. 342-348.

Calenne Luca, *L'abbazia di S. Maria di Rossilli Iuxta Gambininum*, in *Innocenzo III Urbs et Orbis*, Atti del Congresso Internazionale, Roma, 9-15 sett. 1998, in Miscellanea della Società Romana di Storia Patria XLIV, a cura di Andrea Sommerlechner, Vol. II, Roma, Presso la Società alla Biblioteca Vellicelliana, 2003.

Cappelletti L., *Gli affreschi della cripta anagnina: iconologia*, Roma, 2002.

Carbonetti C., Vendittelli M., *Anagni*, in *Lazio Meridionale: ricerca topografica su 33 abitati delle antiche diocesi di Alatri, Anagni, Ferentino, Veroli*, Roma, 1980, pp. 71-105.

Cayro Pasquale, *Discorso storico sulla città d'Anagni*, Napoli, 1802

Claussen Cornelius Peter, *Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, spoliae, in Arte e Iconografia a Roma, da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book, pp.193-225, Milano 2000-2007

Colaiacomo Federica, *Frammenti decorativi architettonici altomedievali e "cosmateschi" della città di Segni*, in *Latium*, rivista di studi storici, 24-2007

Creti Luca, *In Marmoris Arte Periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Edizioni Quasar, Roma, 2009.

Creti Luca, *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, Roma, 2002

D'Avoli N., *La Cattedrale di Anagni*, Anagni, 1939

De Magistris Alessandro, *Istoria della città e S. Basilica Cattedrale d' Anagni*, Roma, 1749.

Fiorani D., *La cripta e la cattedrale: annotazioni sull'architettura, in Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, a cura di G. Giammaria, Roma, 2001, pp. 9-26.

Giovannoni G., *Opere dei Vassalletto Marmorari Romani*, in "L'Arte", XI, 1908, pp. 262-283.

Glass F. Dorothy, *Studies on cosmatesque pavements*, British Archeological report Series - B.A.R., Oxford, 1980.

Guiglia Guidobaldi A., *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, in "Bollettino d'Arte", 26, 1984, pp. 57-62.

Hutton Edward, *The Cosmati. The roman marble workers of the XII and XIII centuries*, London, 1950.

Lidholm I.B., *The Cosmati and the cathedral of Anagni*, in "Analecta romana institute Danici", X, 1982.

Matthiae G., *Fasi costruttive della cattedrale di Anagni*, in "Palladio", 6, 1942, pp. 41-48.

Matthiae G., *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", I, 1952, pp. 249-279.

Monferini Augusta, *Anagni: Museo del Tesoro del Duomo*, 1975

Muñoz Antonio, *I marmorari romani nei paesi del Lazio*, in *Rassegna del Lazio*, I, 2, 1954, pp. 18-20.

Pajares-Ayuela P., *Cosmatesque ornament: flat polychrome geometric patterns in architecture*, London, 2002.

Palandri Giorgio, *La Cattedrale di Anagni: materiali per la ricerca, il restauro e la valorizzazione*, Istituto Poligrafico e Zezza dello Stato, Roma, 2006.

Pennini M., *La cattedrale di Anagni. Restauro e studio delle superfici*, in La cattedrale di Anagni, a cura di G. Palandri, Roma, 2006, pp. 91-134.

Piacentini V., *La cattedrale di Anagni e il suo contesto urbano*, in La Cattedrale di Anagni, a cura di G. Palandri, Roma, 2006, pp. 135-158.

Piazzesi A., Mancini V., Benevolo L., *Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", V, 1953, pp. 11-20.

Promis C., *Notizie epigrafiche degli artefici marmorari romani dal X al XV secolo*, Torino 1836

Raspa G., *La cattedrale di Anagni*, in Lunario Romano, 16, 1987, pp. 181-197.

Severino Nicola, *La Cattedrale di Anagni: il pavimento cosmatesco, i reperti cosmateschi della chiesa e del museo lapidario*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Le Luminarie della Fede: itinerari cosmateschi nell'alta Campani*a, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2010.

Severino Nicola, *Il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Le Luminarie della Fede: itinerari d'arte cosmatesca nel basso Lazi*o, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Pisa Cosmatesca*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Il pavimento cosmatesco del Duomo di Salerno*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Il pavimento e le opere cosmatesche della cattedrale di Ferentino*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Pavimenti Cosmateschi di Roma: Storia, Leggenda e Verità*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2012 (in corso di pubblicazione).

Sibilia S., *La Cattedrale di Anagni*, Orvieto 1914.

Sibilia S., *Guida storico-artistica della Cattedrale di Anagni*, Anagni, 1936.

Sibilia S., *Anagni: breve guida per il turista moderno*, 1962

Taggi C., *Della fabbrica della Cattedrale di Anagni. Saggio archeologico-storico scritto da uno dei suoi canonici*, Roma, 1888.

Urcioli S., *La cattedrale di Anagni. Osservazioni sulla genesi di un modello basilicale desideriano*, in La Cattedrale di Anagni, a cura di G. Palandri, Roma, 2006.

Zappasodi P., *Anagni attraverso i secoli*, Veroli 1908

Nicola Severino

Nasce nel 1960 a Sparanise, un piccolo paesino agricolo della provincia di Caserta, ma al centro di un territorio che dal 1071 al XIII secolo conobbe l'evolversi e l'espandersi dell'arte cosmatesca per mano degli artisti che frequentarono la scuola per mosaicisti istituita dall'abate Desiderio a Montecassino. Diplomatosi geometra, intraprende, invece, la carriera musicale che porta avanti per alcuni decenni. Nel frattempo si sposa a Gaeta con Daniela Iacovella, attualmente insegnante di lettere nelle scuole di primo e secondo grado, e risiede a Roccasecca, patria di San Tommaso d'Aquino. Dal 1985 coltiva per diversi anni la passione dell'astronomia osservativa, fonda associazioni di astrofili e piccole riviste divulgative, collaborando con l'Unione Astrofili Italiani. Nel 1989 incontra la Gnomonica di cui si innamora perdutamente e la coltiva con amore e passione per oltre vent'anni, fino allo stato attuale, scrivendo sull'argomento dozzine di libri e centinaia di articoli a livello mondiale, divenendo uno dei massimi esponenti della divulgazione della storia della gnomonica. Nel 2010, nell'ambito di un progetto di ricognizione degli affreschi medievali presenti sul territorio del basso Lazio, incontra per la prima volta l'arte cosmatesca, rimanendone estremamente affascinato. Non è un caso allora che tale incontro sia avvenuto proprio nel 2010, cioè nell'ottavo centenario della fabbrica della cattedrale cosmatesca di Civita Castellana, insigne monumento dei *magistri marmorari romani*. Da allora, il pensiero fisso, 24 ore su 24, sono i pavimenti cosmateschi, il loro mistero, la loro storia, la loro leggenda, le opinioni degli esperti, le indagini ricognitive, le verità mancate. Risiedendo a 15 km dall'abbazia di Montecassino, è ovvio che abbia iniziato il percorso di studio proprio dal capostipite di quelli che saranno i pavimenti cosmateschi, fatto costruire dall'abate Desiderio per abbellire la basilica del monastero in occasione della sua nuova consacrazione avvenuta nel 1071. Poi la ricerca e l'analisi ti tutte le opere simili e derivate da Montecassino sul territorio dell'alta Campania e del basso Lazio. Infine, la città cosmatesca per eccellenza: Roma. Sette libri in meno di due anni non sono pochi e se da una parte essi potrebbero peccare di approssimazione nella grafica, nell'impaginazione e nello stile di esposizione del testo rispetto ai canoni della scrittura della storia dell'arte, dall'altra presentano un nuovo *modus operandi* che ha portato a nuove ipotesi, da studiare, verificare, ma che comunque hanno aperto una nuova pagina da quel lontano 1980 in cui Glass pubblicò per la prima volta un'opera dedicata esclusivamente ai pavimenti cosmateschi.

INDICE